Ein altchristliches Hypogeum

im Bereiche der

Vigna Cassia bei Syrakus.

Unter Mitwirkung von

Dr. Paolo Orsi,
Direktor des Museo Nazionale zu Syrakus,

beschrieben von

Dr. Joseph Führer,
Kgl. a. o. Professor für Geschichte und Philologie am Lyzeum zu Bamberg.

(Mit 5 Tafeln.)

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XXII. Bd. I. Abth.

München 1902.
Verlag der k. Akademie
in Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).



in dankbarer Erinnerung an die vor 12 Jahren gütigst gewährte Förderung und Unterstützung beim Eintritt in die literarische Thätigkeit ehrfurchtsvollst überreicht vom Verfasser.

Ein altchristliches Hypogeum

im Bereiche der

Vigna Cassia bei Syrakus.

Unter Mitwirkung von

Dr. Paolo Orsi,
Direktor des Museo Nazionale zu Syrakus,

beschrieben von

Dr. Joseph Führer,
Kgl. a. o. Professor für Geschichte und Philologie am Lyzeum zu Bamberg.

(Mit 5 Tafeln.)

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XXII. Bd. I. Abth.

München 1902.
Verlag der k. Akademie
in Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).


THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S
COLLEGE
LIBRARY

Einleitung.

Im Stadtgebiet des alten Syrakus ist innerhalb der südlichen Vorterrasse der Achradina abgesehen von der Nekropole von San Giovanni noch ein weiterer Katakombenkomplex von grosser Ausdehnung gelegen; dieser umfasst zwei Hauptgruppen von unterirdischen Begräbnisanlagen, welche heutzutage unter dem Namen Coemeterium der Vigna Cassia und Coemeterium von Santa Maria di Gesù zusammengefasst werden.

Auf die Existenz einer ausgebreiteten Coemeterialregion in unmittelbarer Nähe des Konventes von Santa Maria di Gesù wurde seit dem 17. Jahrhundert in vereinzelten literarischen Angaben hingewiesen.[1])

Eine hinlänglich deutliche Unterscheidung der beiden selbständigen Hauptgruppen aber lässt sich nur bei einem Autor des 18. Jahrhunderts erkennen, nämlich bei Cesare Gaetani, Conte della Torre.[2])

Indes war bis vor kurzem nur der westliche Abschnitt der gesamten Coemeterialregion ohne besondere Mühe zugänglich; die übrigen Teile des Katakombenkomplexes, welcher mehrere Stockwerke aufweist, waren noch grossenteils verschüttet.

Nur einzelne Luftschachte boten die Möglichkeit dar, in den einen oder anderen der unterirdischen Gänge hinabzusteigen und dort eine kurze Strecke vorzudringen. Diese Möglichkeit wurde auch hie und da von einheimischen Gelehrten und auch von Neugierigen benützt, wie schwache Ueberreste von Namensinschriften und Jahreszahlen bezeugen, welche mit dem Rauche von Kerzen oder Fackeln erzeugt wurden.

Jedoch kam man nicht zu einer genaueren Erforschung der eigenartigen Begräbnisanlagen. Denn selbst in den höher gelegenen Abschnitten der Coemeterialregion wäre die Untersuchung mancher mit Steinen und Erde gefüllter Korridore noch mit den grössten Mühsalen und Gefahren verbunden gewesen, ohne dass man auch nur den Verlauf aller Hauptgalerien festzustellen vermocht hätte; die tiefer gelegenen Teile aber waren in ihrer überwiegenden Mehrheit überhaupt noch gänzlich unzugänglich.

---

[1]) Vgl. Vincenzo Mirabella, Dichiarazioni della pianta dell' antiche Siracuse e d' alcune scelte medaglie d' esse e de' principi che quelle possedettero, (Napoli, 1613) pag. 43; Giuseppe Maria Capodieci, Antichi monumenti di Siracusa, t. I, (Siracusa, 1813) pag. 270 sq.; Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, Antichità della Sicilia, t. IV, (Palermo, 1840) pag. 191.

[2]) Vgl. Cesare Gaetani, Conte della Torre, Memorie intorno al martirio e culto di S. Lucia V. e M. Siracusana (herausgegeben von Pasquale Fugali, Siracusa, 1879) pag. 50 col. a und col. b.

Der erste Versuch einer summarischen Beschreibung der ohne besondere Schwierigkeiten betretbaren Teile des Katakombenkomplexes gelangte im Jahre 1880 zur Veröffentlichung.[1]) Es war der westliche Hauptabschnitt der Nekropole Cassia nebst den unmittelbar angrenzenden Teilen sowie ein Bruchstück aus der Mitte des gleichen Coemeteriums, welche Victor Schultze damals einer näheren Betrachtung unterzog.

Eben jener westliche Hauptabschnitt der Katakombe Cassia lieferte dann Paolo Orsi bei Ausgrabungen, welche er im Jahre 1893 vornahm,[2]) eine nicht unansehnliche Ausbeute an Grabinschriften. Dieser Umstand gab in Verbindung mit den Ergebnissen einer vorläufigen Recognoscierung in den weiter östlich gelegenen Abschnitten des Katakombenkomplexes Orsi die Veranlassung, auf Kosten der italienischen Regierung dortselbst Ausräumungsarbeiten in grösserem Stil zur Durchführung zu bringen.[3]) Diese Ausgrabungen, an welchen mir selbst teilzunehmen vergönnt war, wurden in den Monaten November und Dezember 1894 vollzogen und erfuhren auf meine Anregung hin im Februar 1895 noch einzelne Ergänzungen unter meiner eigenen Leitung.

Durch Orsis Ausräumungsarbeiten, welche in erster Linie die Sammlung des epigraphischen Materiales bezweckten, wurden die höher gelegenen Abschnitte der Nekropole von den dort aufgehäuften Schutt- und Erdmassen fast völlig befreit; in den tieferen Stockwerken aber wurde wenigstens die Verbindung zwischen allen irgendwie bedeutsamen Teilen hergestellt und soweit als möglich auch eine Untersuchung der wichtigsten Galerien bis auf ihre Sohle durchgeführt; ähnliche Arbeiten wurden dann, wenn auch in weit geringerem Umfange, auch in dem benachbarten Coemeterium von Santa Maria di Gesù vorgenommen, zu welchem Orsi einen Zugang durch einen halbverschütteten antiken Aquaedukt ausfindig machte.[3])

Eben dadurch aber, dass Orsis Ausgrabungen einerseits die unterirdischen Sepulkralanlagen von Santa Maria di Gesù, andererseits die Katakomben der Vigna Cassia leichter zugänglich machten, wurde mir selbst die Möglichkeit geschaffen, diese beiden Coemeterien, die zu den interessantesten von Syrakus und von ganz Sizilien zählen, einem ebenso eingehenden Studium und einer ebenso genauen Vermessung zu unterziehen, wie die Nekropole von San Giovanni, in welcher gleichfalls durch Orsi, der einen reichen Schatz von Inschriften dortselbst erhoben hat,[4]) Ausräumungsarbeiten in grösserem Umfang vorgenommen wurden. Meine Studienergebnisse über die drei Hauptcoemeterien von Syrakus sind in dem Werke „Forschungen zur Sicilia sotterranea“ am Ende des Jahres 1897 zur Veröffentlichung gelangt. Topographie und Architektur der Katakomben und alle Einzelheiten ihrer inneren Ausstattung sind daselbst eingehend erörtert. Zur Er-

---

[1]) Vgl. Victor Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente (Wien, 1880) S. 130 f. und S. 140—142.

[2]) Vgl. Paolo Orsi, Esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni ed in quelle della vigna Cassia presso Siracusa (= Notizie degli scavi del mese di luglio 1893), p. 300—314.

[3]) Vgl. P. Orsi, Notizie degli scavi del mese di maggio 1895, pag. 216.

[4]) Vgl. P. Orsi, Esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni ed in quelle della vigna Cassia presso Siracusa (Notizie degli scavi del mese di luglio 1893, pag. 276 sqq.); Nuove esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni nel 1894 in Siracusa (Notizie degli scavi del mese di dicembre 1895, pag. 477 sqq.); Insigne epigrafe del cimitero di S. Giovanni in Siracusa (Römische Quartalschrift, 9. Bd., 1895, pag. 299 sqq.); Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa nel 1895 (Römische Quartalschrift, 10. Bd., 1896, pag. 1 sqq.).

läuterung aber dienen auf Grund exakter Vermessungen von mir hergestellte Pläne und Durchschnitte sowie photographische Innenansichten und Abbildungen von Skulpturen und Freskogemälden sowie von zahlreichen Inschriften und Werken der Kleinkunst.[1])

Bei der Auswahl dieser Beilagen sowie bei der Gestaltung des Textes wurde nun aber von einer eingehenderen Berücksichtigung eines Teiles der Nekropole Cassia, der hinsichtlich seiner inneren Ausstattung eine Sonderstellung einnimmt, infolge einer speziellen Vereinbarung mit Orsi abgesehen. Denn schon damals bestand die Absicht, die betreffende Sepulkralanlage, welche sich vor allem durch ihren Reichtum an Freskogemälden auszeichnet, zum Gegenstande einer besonderen Publikation zu machen, welche von mir und Orsi gemeinsam abgefasst werden sollte.[2])

Aeussere Umstände haben indes die Ausführung dieser Absicht wider Erwarten verzögert.[3]) Nunmehr aber mag das Versäumte in der Weise nachgeholt werden, dass ich zunächst in einem besonderen Kapitel Orsis Darlegungen in deutscher Bearbeitung vorführe, ehe ich selbst wiederum das Wort ergreife.

---

[1]) Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea. Mit Plänen, Sektionen und anderen Tafeln. (Aus den Abhandlungen der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften I. Cl., XX. Bd., III. Abth.) München, 1897.

[2]) Vgl. Joseph Führer, a. a. O., pag. 783 (= pag. 113 des Separat-Abdruckes), Anmerkung 2.

[3]) Vor allem kam hiebei in Betracht, dass ich durch das dankenswerte Entgegenkommen der hohen Centraldirektion des Kaiserlich deutschen archäologischen Institutes sowie der hohen Kgl. bayerischen Staatsregierung in den Stand gesetzt wurde, abermals eine Forschungsreise nach Sizilien zu unternehmen, welche vom 21. September 1899 bis zum 23. Juli 1900 mich von der Heimat ferne hielt.

Eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse dieser Studienreise findet sich in den Akten des fünften internationalen Kongresses katholischer Gelehrten zu München vom 24. bis 28. September 1900 (München, 1901), S. 384 ff.

Immerhin darf aber wohl auch an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass infolge meiner letzten Forschungsreise die Gesamtzahl der von mir genau untersuchten, aber noch nicht literarisch behandelten Begräbnisanlagen von Sizilien auf mehr als zweihundert gestiegen ist. Von mehr als siebzig Katakomben und Hypogeen von besonderer Eigenart habe ich exakte Pläne und zum Teil auch Sektionen aufgenommen, ebenso aber auch zahlreiche Photographien von Innenansichten, Freskogemälden, Inschriften und Werken der Kleinkunst. In analoger Weise bin ich bei einer Reihe von oberirdischen Sepulkralanlagen verfahren, welche auch ihrerseits in Hinsicht auf die Gestaltung der Grabstätten einen grossen Formenreichtum aufweisen. Endlich hat mir auch eine Anzahl von unterirdischen Kirchen und Kapellen der altchristlichen Zeit und der byzantinischen Periode Anlass zur Aufnahme von Grundrissen und Durchschnitten, sowie zur Herstellung von Photographien und Zeichnungen gegeben.

Leider aber haben sich bis jetzt nicht die Mittel gefunden, um die bedeutsamen Forschungsresultate in einem reich mit Tafeln ausgestatteten Werke publizieren zu können.

I. Kapitel.

Topographie, Architektur und innere Ausstattung des Hypogeums.

Orsi äusserst sich ungefähr folgendermassen:

„Wer den Gesamtplan der Nekropole Cassia[1]) näher prüft, wird etwa in der Mitte desselben mit blauer Farbe ein kleines Hypogeum angegeben finden, welches mit dem Buchstaben **M** bezeichnet ist."

„Die Entdeckung dieses Hypogeums war einem Zufall zu verdanken. Als ich am 15. November 1894 eines der höchstgelegenen Loculi-Gräber der Rotunde der Heraklia in der Katakombe **F** der Nekropole Cassia untersuchte und auf Grund der Wahrnehmung eines winzigen Durchbruches das Gestein näher prüfte, legte dessen Klang den Gedanken an die Existenz eines grösseren Hohlraums nahe, der sich hinter dem Loculus erstrecken musste. Ich machte eine kleine Oeffnung und fand meine Vermutung bestätigt. Bald konnte ich nach Erweiterung der Lücke in das Hypogeum eindringen, dessen Niveau etwas höher gelegen ist als die oberste Reihe der Loculi-Gräber der Rotunde der Heraklia."

„Wie alle Teile der Nekropole Cassia, so ist auch diese Begräbnisanlage in den Kalktuff eingearbeitet, aus welchem die südlichen Abstufungen der Achradina grösstenteils gebildet sind."

„Der Grundriss des Hypogeums ist auf dem Plane ersichtlich, mit welchem diese Monographie ausgestattet ist;[2]) den Aufbau der Sepulkralanlage veranschaulichen die beigegebenen Sektionen.[3]) Ein kleiner Korridor, der fast genau die Richtung Nord-Süd einhält, zeigt an seinem Südende oberhalb einer Stufe eine niedrige und ziemlich enge Pforte von oblonger Gestalt; an diese schloss sich nach aussen hin ursprünglich erst ein kurzer Gang und dann wohl eine kleine Treppe an, welche zum Niveau des Gartens emporführte."

„Im Innern des Hypogeums öffnen sich auf jeder Seite des allmählich sich verengenden Korridors, welcher eine anfängliche Breite von 1 m 22 cm, eine wechselnde Höhe von 1 m 78 cm — 1 m 63 cm und eine Gesamtlänge von nahezu 7 m hat, je 3 grössere Arcosolien von $2^1/_2$ — $3^1/_2$ m Länge."

„Jede dieser Grabnischen umfasst 4—6 grössere Einzelgräber, welche sich unterhalb der Arcosolwölbung erstrecken. Ausserdem findet sich auch noch an der Rückwand der 2. und der 3. Grabnische an der Westseite des Ganges sowie an der rechten Laibung des zuletzt erwähnten Arcosols je ein Loculus für einen Erwachsenen."

---

1) Vgl. Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea, Tafel II.

2) Vgl. Tafel I, No. 1.

3) Vgl. Tafel I, No. 2—4 nebst der Erklärung der Tafel.

„Kleinere Loculi sind dann noch an beiden Laibungen der 3. Grabnische an der Westseite sowie an der linken Laibung des 1. Arcosols der Westseite und des 2. Arcosols der Ostseite eingearbeitet, ferner an der rückwärtigen Schmalseite der Galerie und an deren Ostwand zur Rechten und zur Linken der 3. Grabnische. Endlich sind auch noch an der Sohle des Ganges 5 Grabstätten für Erwachsene eingeschnitten.“

„Alle diese Gräber im Boden waren zur Zeit der Auffindung des Hypogeums noch völlig unverletzt; fast durchgängig unverletzt waren auch die kleineren Loculi; nur die grossen Gräber in den Arcosolien waren aufgerissen und durchwühlt und zwar manchmal nur in ganz oberflächlicher Weise. Offenbar ging also die Verwüstung, welche das Hypogeum erlitt, in aller Eile vor sich. Da nun hiebei auch die Freskogemälde, mit welchen zwei Arcosolien an der Westseite des Korridors geschmückt sind, geschont wurden und auch nicht ein Kopf zerstört wurde, so ist Anlass zu der Vermutung gegeben, dass die Eröffnung und Beschädigung der Gräber nicht, wie es sonst in ähnlichen Fällen die Regel ist, den Arabern zur Last gelegt werden darf, sondern in einer Epoche erfolgt ist, welche unserer Zeit weit näher liegt.“

„Unter allen Umständen aber war der Erhaltungszustand des Hypogeums bei seiner Entdeckung ein derartiger, dass es sich lohnt, die Beobachtungen vorzuführen, welche sich während der Ausgrabungen selbst ergaben.“

„Im ersten Arcosolium an der Westseite des Ganges waren sämtliche Grabstätten No. 1—5 aufgebrochen und durchwühlt; jedes Grab enthielt aber noch eine Anzahl von Skeletten, welche freilich in Unordnung gekommen waren. Der Loculus No. 6 an der linken Seite war leer. An der rechten Laibung des Arcosols fand sich innerhalb des breiten roten Bandes, welches die Mündung der Grabnische umsäumt, eine schwer verständliche Graffito-Inschrift, welche zu lauten scheint: [1])

ΛΙΒΕΡΙΟ
ΖΙΦΟΝ [2])

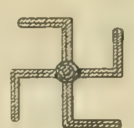
„Im mittleren Arcosol der Westseite ergab sich bei der Untersuchung der Gräber No. 7—10 folgender Befund: In Grabstätte No. 7 gewahrte man ein aus seiner ursprünglichen Lage gebrachtes Skelett, in Grab No. 8 zwei Skelette, deren Kopf an der Nordseite lag, zwei Skelette, die in umgekehrter Richtung gebettet waren, und zwei Kinderskelette in der Mitte. Am Boden der Grabstätte No. 9 fanden sich noch zwei Skelette in situ, deren Schädel an der Nordseite lagen; allein das Grab selbst war erbrochen und dann aufs neue mit einer Masse von Knochen gefüllt worden, die ganz in Unordnung geraten waren; offenbar waren diese von ihren ursprünglichen Ruhestätten in benachbarten Gräbern dorthin durch jene Individuen gebracht worden, welche das Hypogeum verwüstet und geplündert haben. In Grab No. 10 waren wiederum in Unordnung geratene Knochen von mehreren Individuen beigesetzt. Der Loculus Nr. 11 im Hintergrund des Arcosols war seines Inhalts beraubt.“

---

[1]) Vgl. Tafel IV, No. 1, rechte Seite, Mitte.

[2]) Möglicher Weise haben wir es hier mit einer Acclamation zu thun, welche die Lesung *Λιβέϱιε ζῖσον* (= *ζῆσον*) erfordert.

„In der dritten Grabnische an der gleichen Korridorseite waren wiederum sämtliche Verschlussplatten, die hier aus Ziegeln bestanden, zerbrochen und zertrümmert. Im übrigen war auf einzelnen von den Ziegelplatten, welche in diesem Arcosol und in den übrigen Grabnischen gesammelt wurden, die „Crux gammata"[1]) oder „svastika" in einer Höhe und Breite von 7 cm eingedrückt und zwar in folgender Form:



„Im Innern der Grabstätten Nr. 12—17 fanden sich an der Nordseite kopfkissenartige Erhebungen des Gesteins. Die Skelette waren fast durchgängig noch an Ort und Stelle, je eines in jedem Grabe, und sie waren auch nur unwesentlich aus ihrer ursprünglichen Lage gebracht: einzig und allein im letzten Grabe fand sich ein Haufen von ungeordneten Knochen und ebenso im Loculus Nr. 18 der Rückwand."

„Aus dem ersten Grabe zog man die Grundfläche einer kleinen Glasflasche mit einer nabelförmigen Vertiefung in der Mitte, aus einem anderen Grabe ein Stück einer Thonlampe; in der ganzen Längsrichtung des Arcosols stiess man auf Bruchstücke von Amphoren, welche mit frischem Kalk gefüllt gewesen waren, der zur Desinfektion diente, aber auch zum luftdichten Verschlusse der Grabplatten verwendet wurde."[2])

„Der Loculus No. 19 an der linken Laibung des Arcosols war leer. Von Loculus No. 20 an der rechten Laibung der Grabnische waren die Verschlussplatten eingeschlagen; im Innern fanden sich die in Unordnung geratenen Knochen des Skelettes eines Erwachsenen, sowie Bruchstücke eines Glasgefässes mit kugelförmiger Wandung und nach obenhin sich erweiterndem Halse. Der Loculus No. 21 an der gleichen Arcosollaibung war noch uneröffnet; es ist der kleinste von allen; denn seine Gesamtlänge beträgt nur 35 cm; er enthielt zwei ganz winzige Skelette, deren Köpfe am Westende des Grabes lagen; offenbar handelt es sich hier um ein Zwillingspaar, das viel zu früh zur Welt gekommen war."

„Für Kinder bestimmt waren auch die circa 67 cm langen Loculi-Gräber No. 22—25 an der nördlichen Schmalseite der Galerie. Zwei davon waren halbgeöffnet, zwei

---

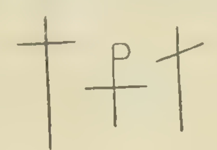
[1]) „Bezüglich des immerhin seltenen Gebrauches der Crux gammata vgl. G. B. de Rossi, Roma sotterranea, t. II (1867), pag. 318; F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst, Bd. I, (1896) pag. 130; Victor Schultze, Archaeologie der altchristlichen Kunst, (1895) pag. 267. In Syrakus vermochte ich die Crux gammata nur auf den eben genannten Ziegelplatten festzustellen sowie auf der Cementverkleidung eines Grabes von S. Giovanni. (Vgl. Paolo Orsi, Römische Quartalschrift, 10. Bd., 1896: Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa nel 1895, p. 51, tav. III, No. 2.)"

[2]) „Ich habe oft in den grossen und in den kleinen Katakomben von Syrakus das Vorhandensein von Amphoren und Näpfen konstatieren können, welche in reichem Masse mit frischem Kalk gefüllt gewesen waren. Dieser wurde in Verbindung mit einer sehr geringen Quantität Sand dazu verwendet, die Verschlussplatten eines Grabes nicht bloss zu befestigen, sondern völlig zu bedecken; insbesondere galt dies von den Gräbern, deren Verschluss nach oben hin erfolgte. Die Bestimmung des Kalkes war also eine doppelte, insoferne er dazu diente, einen festen Mörtel zu bilden und andererseits auch verderbliche Ausdünstungen zu paralysieren."

„Vgl. Paolo Orsi, Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte, 9. Bd., 1895: La catacomba Führer nel predio Adorno-Avolio in Siracusa, pag. 470; 11. Bd., 1897: Di alcuni ipogei cristiani a Siracusa, pag. 479 sq., Tafel I, No. 10 und 11."

andere noch hermetisch verschlossen und zwar mittels Ziegelplatten, auf welchen eine Kalkmörtelschicht angebracht war. In den erstgenannten beiden Gräbern fanden sich kleine in Unordnung gebrachte Knochen, im dritten und vierten Grabe aber je zwei kleine Skelette, deren Köpfe an der Ostseite des Grabes gebettet waren.“

„Die Loculi No. 26—30 sind wiederum über einander angebracht und nehmen den Zwickel zur Linken der vorderen Oeffnung des dritten Arcosols der Ostseite des Korridors ein. Das oberste Grab No. 26, das eine Länge von 70 cm hat, war mit einer Ziegelplatte geschlossen, über welcher noch eine Cementschicht angebracht war; in dieser war auf der rechten Seite ein 12 cm hohes Monogramm mit wagerechtem Querbalken zwischen zwei Kreuzen eingeritzt, von welchen das eine durch die ungewöhnliche Höhe des Längsbalkens, das andere durch die schräge Richtung des Querbalkens bemerkenswert ist:“



„Im Inneren des Loculus fand sich das Skelett eines Kindes, dessen Kopf am Nordende ruhte. Der Loculus No. 27, der eine Länge von 52 cm hat, war noch verschlossen; er enthielt die Skelette von zwei zu früh geborenen Kindern, welche in entgegengesetzter Richtung lagen.[1]) Der Loculus No. 28, welcher die gleiche Länge hat, war ebenfalls noch uneröffnet, und umschloss wiederum einen Embryo, dessen Kopf am Nordende des Grabes lag. Auch der Loculus No. 29, welcher 42 cm lang ist, war noch unberührt und enthielt abermals einen Foetus, dessen Kopf am Südende der Grabstätte ruhte. Uneröffnet war auch der 54 cm lange Loculus No. 30, dessen Inneres den gleichen Befund ergab wie No. 28.“

„Die Grabstätten No. 31—34 im dritten Arcosol an der Ostseite des Korridors waren durchgängig aufgebrochen; indes waren die Skelette nur wenig aus ihrer ursprünglichen Lage gebracht; es waren deren in den beiden ersten Gräbern je drei; die dritte Grabstätte umschloss eine Leiche, die vierte zwei. Die Köpfe ruhten durchgängig auf kissenartigen Erhebungen des Gesteins, die an der Nordseite der Grabstätten ausgespart waren. Im übrigen fanden sich in den Gräbern Bruchstücke von Thongefässen und Glasgefässen ohne besondere Bedeutung.“

„Die Loculigräber No. 35—36 waren in dem Zwickel zwischen dem 2. und dem 3. Arcosol der Ostseite des Ganges eingearbeitet. Das erste von den beiden Gräbern, dessen Oeffnung noch vollkommen verschlossen war, trug an der Front eine Graffito-Inschrift, welche überaus schwach eingeritzt und kaum wahrnehmbar war; das Epitaphium umfasst nur ein Monogramm mit horizontalem Querbalken und den Namen des Verstorbenen:



[1]) „Die Bestimmung der Skelette beruht auf einer näheren Prüfung der Gebeine durch einen Arzt. Schon bei den Ausgrabungen im Coemeterium von S. Giovanni habe ich bezüglich einzelner Loculi feststellen können, dass sie Embryos enthielten, eine Konstatierung, welche von ärztlicher Seite als richtig anerkannt worden ist.“

„Vgl. Paolo Orsi, Notizie degli scavi del mese di luglio 1893: Esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni . ., pag. 480.“

Dieser Pincia⟨n⟩nus war ein Kind von einigen wenigen Wochen, dessen Haupt am Nordende des 62 cm langen Hohlraumes lag. Der andere Loculus, welcher nur 48 cm lang war, schloss ein winziges Skelett ein, das vielleicht einem Embryo angehörte und wiederum den Kopf am Nordende des Grabes hatte."

„Innerhalb der zweiten Grabnische an der Ostseite der Galerie waren wiederum die Grabstätten No. 37—42 aufgerissen, die Skelette aber nicht stark in Unordnung gebracht. Nur beim letzten Grabe fehlte die Möglichkeit, die Zahl und die Lage der dort zur ewigen Ruhe gebetteten Toten festzustellen; sonst war die Verteilung der Leichen folgende: im ersten Grabe lagen drei, in der zweiten Grabstätte zwei, je eine aber in der dritten und vierten Grabstätte; in dem fünften Grab war ein Erwachsener und ein Kind bestattet. Letzteres war so gebettet, dass der Kopf im Süden ruhte; die gleiche Lage hatte eine der Leichen des ersten Grabes; im übrigen ruhte der Kopf stets an der Nordseite des Grabes. In den Erdmassen fand sich ein Fragment einer Inschrift

◇T

sowie Bruchstücke von rohen Thonkrügen mit eiförmigem Körper und nach oben hin sich erweiterndem Halse, die also jenen ähnlich waren, welche in grosser Zahl in der „sub divo" gelegenen Nekropole „Grotticelli" auf uns gekommen sind.[1]) Der Loculus No. 43 an der linken Laibung des Arcosols war noch uneröffnet; im Inneren des 56 cm langen Grabes hatten sich zwei kleine Skelette erhalten, deren Köpfe am Ostende des Hohlraumes ruhten."

„Im ersten Arcosol an der Ostseite des Ganges waren sämtliche Grabstätten No. 44—49 aufgerissen und durchwühlt und die Gebeine völlig in Unordnung gebracht."

„Hingegen waren die an der Sohle des Korridors eingeschnittenen Gräber No. 51—54 noch völlig unversehrt. Sie waren teils mit Ziegelplatten, teils mit Kalksteinplatten bedeckt, welche in Verbindung mit einer Cementschicht einen luftdichten Abschluss bildeten. Zwei von den Grabstätten, No. 50 und No. 51, enthielten nur ein einziges Skelett, dessen Kopf am Nordende lag; im Grabe No. 52 war ein Erwachsener und ein Kind bestattet, im Grabe No. 53 zwei Erwachsene und ein Kind; in der Grabstätte No. 54 war eine ganze Familie beigesetzt, nämlich vier Erwachsene und drei Kinder; inmitten ihrer Gebeine fand sich noch eine kreisrunde eiserne Schnalle mit samt ihrem Dorn."

„Die Länge dieser in der Bodenfläche eingeschnittenen Grabstätten betrug 1 m 80 cm bis 1 m 67 cm, ihre Tiefe im Durchschnitte einen halben Meter; dabei ist zu beachten, dass die Sohle einzelner dieser Gräber nur einen ganz geringfügigen Abstand (von circa 15 cm) von der Decke des darunter befindlichen Katakombenganges aufweist. Bei der geringen Stärke der dazwischenliegenden Gesteinsschicht war und ist also die Gefahr eines teilweisen Durchbruches gegeben."

„Im übrigen ist das Hypogeum von sämtlichen Teilen der Nekropole Cassia mit Ausnahme des westlichen Hauptabschnittes derselben am höchsten gelegen.[2]) Auch steht es

---

[1]) „Vgl. Paolo Orsi, Notizie degli scavi del mese di agosto 1896: Di una necropoli dei bassi tempi riconosciuta nella contrada „Grotticelli" in Siracusa, pag. 340.

[2]) Vgl. Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea, pag. 739 (69), No. XII.

Am Ende des Korridors beträgt der Abstand der Bodenfläche vom Nullpunkt des gesamten Katakombenkomplexes — 4 m 10 cm, der Abstand der Decke vom Nullpunkt aber — 2 m 47 cm. Der direkte

trotz seiner centralen Lage in keinerlei Verbindung mit den sonstigen Abschnitten der ausgedehnten Coemeterialregion. Bei dieser Abgeschiedenheit von dem übrigen Katakombenkomplex kann mithin die Sepulkralanlage von vorneherein eine gewisse selbständige Bedeutung beanspruchen."

„Die Mehrzahl der übrigen Begräbnisanlagen, aus welchen sich das Coemeterium der Vigna Cassia zusammensetzt, mündet auf eine grosse Felsenhalle, welche einst überdacht war und möglicher Weise „memoriae martyrum" enthielt, so dass sie vielleicht als Felsenkirche betrachtet werden darf. In einzelnen von diesen zum Teil ziemlich umfangreichen Katakomben,[1]) welche sich unmittelbar an den centralen Mittelraum der Nekropole anschliessen, haben wir nun aber gewiss die ältesten Bestandteile der Nekropole Cassia zu erkennen, welche zum Teil noch in die 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts hinaufreichen mögen." [2])

„Nach dem Friedensschlusse zwischen Staat und Kirche aber trat einerseits eine bedeutende Erweiterung des Coemeteriums nach Westen hin ein,[3]) andererseits erfolgte abgesehen von der successiven Eröffnung neuer Gänge innerhalb der schon bestehenden Begräbnisanlagen auch noch die Herstellung isolierter Hypogeen[4]) sowohl neben als auch unter und über den älteren Räumen. Dass nun aber auch das Hypogeum **M**, mit welchem wir uns hier besonders befassen, nicht vor dem 4. Jahrhundert hergestellt wurde, liesse sich von vorneherein schon auf Grund des Umstandes vermuten, dass man es nahe dem obersten Rande der Felsenschicht einarbeitete, welche sich über der Katakombe **F** erhob, und zwar in so geringem Abstande von den darüber gelegenen Räumen, dass die Ausnutzung der Sohle des Korridors für die ganze Sepulkralanlage gefährlich werden musste.[5]) Des weiteren spricht auch das Vorherrschen der Arcosolform an sich schon für einen jüngeren Ursprung des Hypogeums." [6])

„In gleicher Richtung beweiskräftig ist auch die verhältnismässig starke Ausnutzung der für Erwachsene bestimmten Grabstätten zur Beisetzung mehrerer Leichen."

„Durch das planimetrische Grundschema der kleinen Katakombe ist nun aber in unbestreitbarer Weise auch eine gewisse Verwandtschaft zu den zahlreichen Hypogeen des 5.—6. Jahrhunderts gegeben, welche in der Contrada dei Cappucini sich fanden und von mir vor kurzem näher erläutert wurden." [7])

Abstand von der oberhalb des Hypogeums gelegenen Gartenfläche ist indes noch geringer; denn das Niveau derselben liegt schon an der Ausmündung des Luftschachtes der Rotunde der Heraklia 65 cm unter dem Nullpunkt; in der Richtung gegen den Eingang des Hypogeums aber dacht sich das Terrain noch mehr ab. Zieht man die Stärke der Humusschicht in Betracht, so bleibt für die Felsmasse oberhalb des Hypogeums kaum eine Höhe von mehr als einem Meter.

[1]) Vgl. Joseph Führer, a. a. O., pag. 714 sqq. (44 sqq.) und Tafel II, Katakombe B, C, D, E, F, G und H.

[2]) Vgl. Joseph Führer, a. a. O., pag. 747 (77) sowie pag. 840 (170).

[3]) Vgl. Joseph Führer, a. a. O., pag. 746 sq. (76 sq.) und pag. 841 (171); vgl. auch Tafel II, Katakombe A.

[4]) Vgl. Joseph Führer, a. a. O., pag. 727 sqq. (57 sqq.), pag. 747 (77) nebst Anm. 5 sowie pag. 840 sq. (170 sq.); vgl. auch Tafel II, Katakombe J, K, L und M.

[5]) Vgl. oben S. 116.

[6]) Vgl. Joseph Führer, a. a. O., pag. 746 (76).

[7]) „Vgl. Paolo Orsi, Römische Quartalschrift . ., 11. Bd. (1897), pag. 475 sqq.: Di alcuni ipogei cristiani a Siracusa; 14. Bd. (1900), pag. 187 sqq.: Nuovi ipogei di sètte cristiane e giudaiche ai Cappuccini in Siracusa con aggiunta di qualche monumento ebraico della regione."

„Jene Hypogeen weisen nun allerdings an den Wandflächen keinerlei Dekoration auf und ebensowenig irgend ein christliches Symbol. Neben Lampen aber, welche durch den Schmuck des Monogrammes, bezw. des Kreuzes den christlichen Ursprung der Begräbnisanlagen zu erweisen schienen, fanden sich dort auch Lampen mit obscönen Darstellungen, welche die Vermutung nahelegten, dass es sich doch wohl eher um die Begräbnisstätten von Angehörigen häretischer und synkretistischer Sekten handle.[1]) In einem Falle aber wurde durch die Auffindung von ein paar Inschrifttafeln, von welchen die eine mit dem siebenarmigen Leuchter und ähnlichen Symbolen geschmückt ist,[2]) ausser Zweifel gestellt, dass das betreffende Hypogeum einer jüdischen Sekte zugewiesen werden muss." [3])

„Im Gegensatze zu jenen Sepulkralanlagen der Contrada dei Cappuccini, welche zum Teil jüdischen, zum Teil häretischen und synkretistischen Ursprungs sind, haben wir es nun bei dem Hypogeum **M** unzweifelhaft mit der Begräbnisstätte orthodoxer Christen zu thun. Denn wenn auch Lampen und Inschrifttafeln in der kleinen Katakombe gänzlich fehlen, so besitzen doch die Graffiti, welche uns Monogramme und Kreuze vor Augen stellen,[4]) hinlängliche Beweiskraft, und eine noch lebhaftere Sprache führt der Inhalt der Freskogemälde, welche dem Hypogeum vor allem Wert und Bedeutung verleihen."

„Diese Gemälde, deren Beschreibung und Erörterung ich gerne meinem gelehrten und sachkundigen Kollegen Dr. Führer überlasse, leuchteten im Augenblicke ihrer Entdeckung grossenteils noch in frischen, lebhaften Farben, haben aber seither durch das Eindringen von Luft und Licht in starkem Masse gelitten. Da nun die Bilder überdies schon bei ihrer Auffindung mit feinen Rissen und Sprüngen durchsetzt waren, so ist ungeachtet der sorgfältigst durchgeführten Sicherungsmassregeln doch zu befürchten, dass die Fresken in wenigen Jahren nahezu gänzlich zu grunde gegangen sein werden." [5])

„Im übrigen verrät der Reichtum an Freskogemälden, welchen das Hypogeum **M** aufweist, dass dasselbe die Leichen von Persönlichkeiten umschloss, die einer höheren socialen Stellung sich erfreuten, mag diese nun auf den Besitz an irdischen Gütern oder auf den Adel der Geburt oder auf Macht und Einfluss und dergleichen gegründet gewesen sein. Wenn aber die hier Bestatteten thatsächlich der angesehensten Bevölkerungsklasse angehörten, so ist damit auch zur Genüge erklärt, warum dieselben in einer besonderen Sepulkralanlage beigesetzt sein wollten, aber doch nicht ausserhalb des Bereiches der ältesten Coemeterialregion, welche für die grosse Gemeinde der Gläubigen als letzte Ruhestätte bestimmt war."

„Allerdings haben sich Marmorinschriften, welche man wenigstens auf einzelnen der hervorragendsten Gräber voraussetzen sollte, nicht erhalten; wurden solche bei der Plünderung und Verwüstung des Hypogeums verschleppt, so ist uns dadurch das beste Mittel entzogen worden, das die Entstehungszeit der Sepulkralanlage mit hinlänglicher Sicherheit zu

---

[1]) „Vgl. Paolo Orsi, Römische Quartalschrift . ., 11. Bd. (1897), pag. 492 sqq.; 14. Bd. (1900), pag. 203."

[2]) „Vgl. Paolo Orsi, Römische Quartalschrift . ., 14. Bd. (1900), pag. 193 sqq."

[3]) „Vgl. Paolo Orsi, a. a. O., pag. 203."

[4]) Vgl. oben S. 115.

[5]) „In Voraussicht hievon hat die Direktion des Museo Nazionale zu Syrakus von mehreren der Gemälde farbige Kopien in natürlicher Grösse herstellen lassen; ein tüchtiger Maler, Signor Geremia di Scamo, welcher dem Personal der Direzione degli scavi zu Neapel angehört, war mit dieser Aufgabe betraut."

bestimmen gestattet hätte. In annäherndem Masse wird sich allerdings die chronologische Fixierung auch aus der stilistischen Analyse der Freskogemälde ergeben, welche mein Kollege Dr. Führer auf sich genommen hat. Ich meinerseits glaube auf Grund der Gesamtheit der Beobachtungen, die sich mir aufdrängten, der Ueberzeugung Ausdruck verleihen zu können, dass man den Ursprung der Begräbnisanlage schwerlich über den Anfang des 5. oder das Ende des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt wird emporrücken können."

II. Kapitel.

Beschreibung der Freskogemälde des Hypogeums.

Die von Orsi mehrmals erwähnten Freskogemälde, welche dem Hypogeum **M** der Nekropole Cassia eine bevorzugte Stellung vor allen übrigen Bestandteilen des ausgedehnten Katakombenkomplexes verleihen, bilden den Schmuck des ersten und des zweiten Arcosoliums an der Westseite des Korridors. Eine ganz kurze Inhaltsangabe dieser Fresken habe ich in meinen „Forschungen zur Sicilia sotterranea" veröffentlicht;[1]) nunmehr mag eine ausführlichere Beschreibung folgen, welche zunächst die Malereien des 1. Arcosols der Westseite der Galerie bespricht und dann die Freskobilder der 2. Grabnische an der gleichen Gangseite behandelt.

1. Arcosol der Westseite.

Stirnwand.

Die Stirnseite des Arcosoliums ist mit Stuck bekleidet. Die Oeffnung der Grabnische selbst ist an der Vorderfront ringsum von einem verhältnismässig schmalen Band von roter Farbe begrenzt.

An der Wandfläche unterhalb der Arcosolöffnung aber war ein der Hauptsache nach dekorativ wirkendes Freskogemälde angebracht. Allein nur an der linken Seite und in der Mitte ist die Stuckschicht noch grossenteils erhalten; an der rechten Seite hingegen ist sie gänzlich abgefallen. Die Länge des unversehrt gebliebenen Teiles der Stuckschicht beträgt 1 m 44 cm, die Höhe 34 cm.

In der Mitte der ursprünglichen Komposition[2]) ist die Cista mystica abgebildet, ein aus Weidenruten geflochtener runder Korb mit schräg emporsteigenden Wandungen, die aus rautenförmig gekreuzten Gerten hergestellt erscheinen; auf dem Korbe liegt ein flachgewölbter Deckel aus dem gleichen Material; über diesen ist eine rote Binde gelegt, welche dem Anscheine nach aus dicken Wollfäden hergestellt ist und zu beiden Seiten des Korbes guirlandenartig herniederfällt; diese herabfallenden Enden weisen zwei Verzierungen auf,

---

[1]) Vgl. Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea, pag. 783/4 (113/4).

[2]) Vgl. Tafel II, No. 1.

von welchen es unsicher ist, ob sie knotenähnliche Verschlingungen oder eine Art Rosetten darstellen sollen.

Zur Linken des mystischen Korbes sind Rosen- oder Oleanderknospen mit hellgrünen Deckblättchen und dunkelroten Blüten angebracht.

Noch weiter nach links ist ein der Mitte zugewandter pfauenähnlicher Vogel wiedergegeben. Der Kopf ist zerstört. Die verhältnismässig kurze, gedrungene Gestalt zeigt am Unterkörper blaugrünes Gefieder. Die Flügel weisen innerhalb der bräunlich-violetten Umrisszeichnung hellbraune Füllfarbe nebst gelbgrauen Streifen auf. Vom Schweif ist nur noch ein geringer Teil erhalten; immerhin aber erkennt man noch blaue Augen innerhalb roter Konturen. Die beiden Füsse sind in bräunlich-violetter Färbung gegeben. An die Pfauengestalt reihen sich gegen links hin nochmals einige Rosen- oder Oleanderknospen an sowie eine kleine Guirlande aus rotem Wollfäden-Geflechte, welche wiederum mit rosettenähnlichen Verzierungen geschmückt ist.

Die analoge Dekoration zur Rechten des mystischen Korbes ist bis auf vereinzelte Rosen- oder Oleanderknospen zu grunde gegangen.

Im Innern des Arcosols schliesst sich zunächst an den Rand der Nischenöffnung wieder eine Einfassung durch ein breites rotes Band an.

Von diesem gingen ursprünglich an beiden Seiten zwei breite Horizontalbänder von gleicher Farbe aus; das eine war beiderseits unmittelbar über den Verschlussplatten der Grabstätten angebracht und ging bei deren Beseitigung bis auf wenige Spuren zu grunde; das andere Horizontalband läuft beiderseits circa 80 cm weiter oben am Beginn der etwas flachgedrückten Decke nach einwärts.

Das zwischen diesen Horizontalbändern gelegene Deckenfeld wird nach rückwärts hin wieder durch ein breites, rotes Band abgeschlossen, welches 1 m 72 cm von der roten Einfassung der Arcosolöffnung absteht. Da sich das Abschlussband des Deckenfeldes beiderseits nach unten hin bis zur Grabladenhöhe fortsetzte und überdies auch in der Mitte zwischen diesem rückwärtigen Abschlussbande und der Einfassung der Arcosolöffnung an jeder der beiden Laibungen ein rotes Vertikalband[1]) herniederging, so entstanden hier beiderseits zwei kleinere Felder, welche ebenso wie das umfangreiche Deckenfeld mit Freskogemälden geschmückt waren.

Deckenfeld.

Die Freskomalereien der Decke haben wiederum einen vorherrschend dekorativen Charakter.[2])

Das Deckenfeld nimmt nach rückwärts etwas an Breite ab (die vordere Breite beträgt 1 m 25 cm, die rückwärtige Breite 1 m 7 cm); ein schmaler, dunkelblauer Streifen, der durchgängig in einem Abstand von 5 bis 6 cm dem breiten, roten Einfassungsbande parallel läuft, schliesst die für bildliche Darstellungen bestimmte Fläche ein.

---

[1]) Die Breite der roten Bänder ist recht ungleichmässig. Das an der Arcosolkante entlang ziehende Band misst links 8 cm, rechts 12 cm; das diesem parallele mittlere Band links 8 cm, rechts 7 cm, das rückwärtige Abschlussband links 11 cm, rechts 10 cm; die Breite des oberen Horizontalbandes beträgt links 10 cm, rechts 12 cm; nur das untere Horizontalband hatte durchgängig 8 cm Breite.

[2]) Vgl. Tafel II, No. 2.

Von diesen bildlichen Darstellungen fällt zunächst in der Mitte des vorderen Abschnittes die gut gezeichnete Gestalt eines nach rechtshin gewandten Pfaues in die Augen, welcher den mit dem Federbusch geschmückten Kopf etwas nach unten geneigt hat und den mächtigen Schweif nach rückwärts senkt. Die Konturen des Vogels, zu dessen Füssen keinerlei Bodenfläche angedeutet ist, sind vielfach in rötlich-violetter Farbe gegeben. Das Gefieder erscheint tiefblau am Unterkörper, hingegen am Schweife und an den Flügeln sowie am Halse blaugrün; die Füsse sind bräunlich-violett wiedergegeben; jedoch ist ein Teil der Füsse nebst den angrenzenden Abschnitten von Unterkörper und Schweif durch Abfallen der Stuckschicht zerstört.

Eine zweite Pfauengestalt schmückt den rückwärtigen Abschnitt des Deckenfeldes. Die roten Füsse des Tieres, das sich in stolzer Haltung nach linkshin wendet, stehen dort unmittelbar auf der tiefblauen Umfassungslinie auf. Der Unterkörper zeigt blaugrünes Gefieder; die Flügel und der Schweif sind in rötlich-violettem Tone gegeben, während die Spiegelaugen wieder blaugrün gehalten sind.

Ausser den beiden Pfauen wird uns auf dem Deckenfeld auch noch ein dritter Vogel vor Augen geführt. An der rechten Seite bemerkt man nämlich in der Mitte die gedrungene Gestalt eines Rebhuhns; es ist nach rechts hin gewandt; das Gefieder ist in dunklem Rotbraun dargestellt; nur unter dem Halse zeigt sich ein bläulicher Schimmer. Die Füsse sind in grellem Hellrot gegeben.

Mehr noch als diese wenig naturgetreue Farbengebung stört den Beschauer die Anordnung, derzufolge dieses Rebhuhn zur tiefblauen Einfassungslinie der rechten Seite des Deckenfeldes senkrecht steht, während die beiden Pfauen sich vertikal über der rückwärtigen Einfassungslinie erheben.

Indes wurde ein einheitlicher Standpunkt bei der Ausschmückung des Deckenfeldes auch sonst nicht festgehalten.

Es tritt dies namentlich auch in der Verteilung der roten Guirlanden zu tage, welche man bei der Dekoration des Deckenfeldes zur Füllung des leeren Raumes verwandte.

So sehen wir eine langgestreckte Guirlande mit kurzen, herabfallenden Enden in dem Zwickel zur Linken oberhalb des vorderen Pfaues; eine andere Guirlande beginnt rechts von den Füssen dieses Pfaues und reicht in kühnem Schwung bis an den Kopf des Tieres, während von den Guirlanden-Enden das eine nach rückwärts, das andere nach links hin sich erstreckt; eine dritte Guirlande bildet unterhalb des genannten Pfaues einen länglichen Bogen, der nach linkshin geöffnet ist; endlich ist zwischen der zuletzt genannten Guirlande und der rechten hinteren Ecke des Deckenfeldes noch eine weitere Guirlande in der Weise angeordnet, dass sie einen Kranz bildet, von dem aus die Guirlanden-Enden in entgegengesetzten Bogen nach auswärts ziehen. Die Art, in welcher alle diese Guirlanden dargestellt sind, lässt es zweifelhaft erscheinen, ob es sich dabei um die Wiedergabe von Geflechten aus dicken Wollfäden handelt, oder um die Vorführung von Gewinden aus festeren Stoffen, die mit Bändern umwunden waren. Auch kehren öfter an den Guirlanden-Enden Verzierungen wieder, welche ebensowohl als knotenähnliche Verschlingungen, wie als eine Art Rosetten betrachtet werden können; für letztere Deutung spricht ein Kreuzesstern, welcher sich mehrfach in der Mitte einer blumenblätterartigen Umrahmung findet. Uebrigens sind auch isolierte Rosetten analoger Art vertreten; so ist z. B. eine derartige Rosette inmitten der kranzförmig geschlungenen Guirlande angebracht, eine andere aber oberhalb derselben;

wieder andere finden sich zu beiden Seiten des nach links gewandten Pfaues. Ausserdem sind durchgängig auch dunkelrote, mit hellgrünen Deckblättchen versehene Blüten, welche Rosen- oder Oleanderknospen ähneln, zur Füllung des Raumes verwertet, so z. B. zu beiden Seiten des Rebhuhnes, ferner zwischen den beiden Enden der kranzförmig geschlungenen Guirlande sowie links von dem Kopfe des rückwärtigen Pfaues u. s. w.

Laibung links, erstes Bild.

Das erste Feld der linken Arcosollaibung hatte bei einer Gesamtlänge von 90 cm eine ursprüngliche Höhe von 80 cm; heutzutage ist der untere Teil der Stuckschicht namentlich an der linken Seite des Oblongums völlig zerstört; aber auch der erhaltene Abschnitt ist zum Teil stark abgewetzt, zum Teil auch mit feinen Rissen und Sprüngen durchsetzt und somit in absehbarer Zeit dem Untergange verfallen.[1])

So ziemlich in der Mitte der oberen Hälfte des Feldes erblickt man ein nach rechts hin gewandtes Segelschiff. Der Schiffskörper, welcher in rotbrauner Farbe mit dunkelbrauner Innenzeichnung gegeben ist, zeigt einen spitz zulaufenden Vorderteil, während der Hinterteil in schräger Wandung emporsteigt; im übrigen ist das Schiff, das nur geringe Längenausdehnung aufweist und nur mässig über die grünblauen Fluten sich erhebt, von diesen in seinem rückwärtigen Abschnitt nicht unbeträchtlich emporgehoben.

Der in der Mitte des Schiffes emporragende Mastbaum trägt eine Raa mit aufgerefftem Segel, das in grün- und blaugrauer Farbe veranschaulicht wird; unmittelbar neben dem Mastbaum laufen drei Taue hernieder; je zwei andere Taue, die von der Segelstange auszugehen scheinen, sind am Vorderteil und am Hinterteil des Schiffes befestigt; endlich ist auch noch ein dünneres Tau, welches gleichfalls am Vorderteil des Schiffes vom Segel herniederhängt, in einem Bogen mehr nach der Mitte hin gegen den Mastbaum zu gezogen.

An Bord des Schiffes aber erscheinen zu beiden Seiten des Mastbaumes nur wenig über den Schiffsrand selber sich erhebend die Oberkörper von zwei männlichen Gestalten, deren Grössenverhältnisse nicht zu den kleinen Dimensionen des Schiffes passen. Von diesen Männern trägt der zur Linken des Beschauers eine Exomis, welche die rechte Schulter freilässt; bei dem zur Rechten ist keinerlei Bekleidung wahrzunehmen. Beide Männer sind dem Beschauer zugewandt. Sie haben dunkles Haar, das auf die Stirne hereinfällt und bei dem Manne zur Rechten braun, bei dem anderen fast völlig schwarz erscheint. Beiden Personen suchte der Künstler einen energischen Gesichtsausdruck zu geben; sie haben ihren Blick auf dasselbe Ziel gerichtet. Es wird uns der Moment vergegenwärtigt, in welchem Jonas über Bord geworfen wird. Der Erhaltungszustand des Bildes aber lässt es zweifelhaft erscheinen, ob beide Schiffer gleichmässig an diesem Akte beteiligt sind, oder ob etwa nur der zur Rechten Jonas an den Beinen gefasst hat, während der zur Linken ein schräg zur Wasserfläche herabreichendes Ruder hält. Auf jeden Fall war die Scene recht schablonenhaft dargestellt.

Jonas, der eben kopfüber hinabstürzt, ist völlig nackt gegeben. Von dem Körper ist nur noch ein bleicher, gelbgrauer Schimmer erhalten. Der Kopf aber ist nebst den vorgestreckten Armen bereits in dem weitaufgesperrten grellroten Rachen des nach links gewandten Seeungetüms verschwunden. Dieses ist drachenartig gestaltet; die Oberfläche des Körpers

---

[1]) Vgl. Tafel III, No. 1.

erscheint durchgängig in bläulich-grün-grauer Farbe; hingegen ist unter dem langgestreckten, steilaufragenden Ohr, das den hässlichen Kopf überragt, ein kammartiger Auswuchs in dunkelbrauner Farbe angedeutet, und ebenso ein nach aussen gesträubter Bart unter der Gurgel. Im übrigen ist der kühn aufsteigende Hals des Hippokampos stark nach rückwärts geworfen, der Brustkasten aber mächtig vorgewölbt; vom Unterkörper streben mehrfach-geteilte Flossen empor, die flügelartig gebildet sind. Der in dicken Ringelungen aufwärts gekrümmte Hinterteil endigt in einer mächtigen, dreifach gelappten Schwanzflosse, deren Unterabteilungen selbst wieder mehrfach gegliedert sind. Die lebensvolle, starkbewegte Haltung des drachenähnlichen Ungeheuers steht in scharfem Gegensatz zu der steifen Wiedergabe der menschlichen Figuren, bei welchen man ebenso sehr den Sinn für entsprechende Proportionen wie für eine organische Gliederung der sichtbaren Körperteile vermisst.

Unmittelbar über den in blaugrünen Linien angedeuteten Meeresfluten aber, von welchen sich das Seeungetüm abhebt, zeigen sich nahe dem rechtseitigen Bildrand ein paar Zweige, welche in halbgeöffneten Rosen- oder Oleanderknospen von dunkelroter Farbe enden, an denen auch die grünen Deckblättchen sichtbar sind. Ueber diesen Blumen aber ist wiederum eine rote Guirlande angebracht, deren herabfallende Enden von Rosetten ausgehen.

Spuren einer analogen Dekoration finden sich auch an der linken Seite des Bildes; indes ist nur der Verlauf der roten Guirlande noch einigermassen sicher zu verfolgen. Ausserdem sind am unteren Ende der Stuckschicht mit Mühe noch ein paar Reste von bläulich-grüngrauer Farbe wahrzunehmen, welche auf eine nochmalige Darstellung des Seeungeheuers schliessen lassen, sowie ein paar Flecken von hellem Braunrot, welche den Umrissen von zwei weit vorgestreckten Armen nebst der angrenzenden Schulterpartie zu entsprechen scheinen. Es war demgemäss an dieser Stelle wohl der Augenblick vorgeführt, in welchem Jonas von dem Ungetüm wieder ausgespieen wurde und an das nahe Gestade sich rettete.

Laibung links, zweites Bild.

Das zweite Feld an der linken Arcosollaibung, das bei einer Höhe von 80 cm circa 69 cm in der Breite misst, ist zwar auch seinerseits stark mit Rissen und Sprüngen durchsetzt, im übrigen aber doch von allen Feldern am besten erhalten. Nur die untere Ecke der Stuckschicht zur Linken ist völlig abgefallen; andererseits fehlt ein kleineres Stück des Stuckbelages auch an der unteren Ecke zur Rechten.[1])

In der Mitte des Feldes tritt uns die Gestalt Daniels entgegen, der uns in betender Haltung mit ausgestreckten Armen und emporgehobenen Händen vor Augen geführt wird. Seine Stellung ist noch verhältnismässig frei und ungezwungen.

Die Last des Körpers ruht auf dem linken Beine; demgemäss ist auch der Oberkörper ein wenig nach links ausgebaucht, der rechte Fuss ist seitwärts ein wenig vorgesetzt; auch der Kopf ist kaum merklich nach rechts gewandt.

Die Kleidung beschränkt sich auf eine Lendenschürze, welche in einem horizontalen Wulste sich um die Hüften legt, im übrigen aber den Körperformen sich anschmiegend bis zu den Knieen hinabreicht. Das Lendentuch ist im wesentlichen in graublauer Farbe wieder-

---

[1]) Vgl. Tafel III, No. 2.

gegeben; ein Teil der Konturen aber ist schwarz gehalten. In schwärzlicher Farbe sind zum Teil auch die Umrisse der nackten Körperteile ausgeführt, während im übrigen ein dunkles Braun dem gleichen Zwecke dient. Letztere Farbe ist mehrfach auch verwertet, um die Modellierung des Fleisches, das sonst in einem rötlich-gelben Tone erscheint, besser zur Geltung zu bringen. Dadurch erhält die ganze Figur mehr plastische Rundung. Die Breite des Brustkastens, die Wölbung des Unterleibes, die straffe Gestaltung der Unterschenkel wird durch diese Verteilung von Licht und Schatten möglichst hervorgehoben.

Aber freilich sind nicht alle Teile hinlänglich gelungen. Insbesondere die Arme und Hände sowie die Partie unterhalb der rechten Schulter sind wenig naturgetreu wiedergegeben; auch die Zehen sind nur schematisch angedeutet.

Das unbärtige Antlitz ist von ziemlich üppigem, dunkelbraunem Haare umrahmt, das tief auf die Stirne herniederfällt.

Nase, Mund und Augen aber, zu deren Darstellung wieder ein dunkles Braun verwendet ist, sind in der Weise gebildet, dass wenigstens am Originale der Eindruck ruhiger Entschlossenheit sich ergibt.

Rechts und links von den Füssen Daniels ist je ein Löwe in bräunlich-gelber Farbe mit schwarzbrauner Innenzeichnung dargestellt. Die beiden Tiere sind einander in symmetrischer Entsprechung gegenübergestellt. Sie haben sich auf die Hinterbeine niedergelassen,[1]) den Vorderkörper aber emporgerichtet und den erhobenen Kopf dem frommen Dulder zugekehrt; ihr Rachen ist weit aufgesperrt, so dass die rote Zunge sichtbar ist; ihr grimmiges Wesen kommt auch sonst in ihrer gesamten Haltung zum Ausdruck. Drohend streckt das Ungetüm zur Linken die linke Pranke empor, das zur Rechten aber die rechte Pranke.

Indes wird die Gesamtwirkung der Scene durch das Missverhältnis zwischen der Grösse der menschlichen Gestalt und der Kleinheit der Löwen beeinträchtigt; denn letztere reichen kaum über die Kniee Daniels empor.

Im übrigen finden wir auch auf diesem Bilde wieder die gleichen Elemente zur Füllung des leeren Raumes verwendet wie auf dem ersten Felde der linken Laibung des Arcosols, nämlich Rosen- oder Oleanderblüten und Guirlanden. Ein Rosen- oder Oleanderzweig spriesst zwischen dem Kopf des Löwen zur Linken und dem Unterkörper Daniels empor; hinter dem Kopfe des Löwen zur Rechten aber erscheinen die Umrisse einer oval geformten Erhebung, von welcher wiederum mehrere Rosen- oder Oleanderzweige emporwachsen; aber nur die Blüten, die teils als geschlossene, teils als halbgeöffnete Knospen von roter Farbe mit grünen Deckblättchen erscheinen, gehen wirklich von den Zweigen selbst aus; die schmalen, grünen Blätter, die nach obenhin fast durchgängig abgerundet sind, sind oft in der Weise um die Blüten selber gruppiert, dass keinerlei Zusammenhang mit den Zweigen angedeutet ist.

Am oberen Ende der Bildfläche aber sehen wir eine Menge derartiger grüner Blätter völlig isoliert, ohne dass auch nur eine Blüte dazwischen angebracht wäre. Es galt hier, den Raum oberhalb zweier roter Guirlanden zu füllen, welche zur Rechten und zur Linken Daniels in angemessenem Abstand von dessen erhobenen Händen sich erstrecken. Die herabfallenden Enden dieser Guirlanden, welche sich nach unten hin nicht unwesentlich verbreitern, haben nur zur Rechten des Beschauers eine Art Rosette als Ausgangspunkt.

---

[1]) Von dem Löwen zur Linken des Beschauers ist nur der Vorderkörper erhalten; von dem Löwen zur Rechten fehlt das rückwärtige Ende samt dem Schweif.

Laibung rechts, erstes Bild.

Von dem Stuckbelage des ersten Feldes, das bei einer Länge von 86 cm eine Höhe von 80 cm hatte, ist nur mehr die obere Hälfte in der Höhe bis zu 37 cm erhalten; aber auch hier ist die Stuckschicht von vielfachen Rissen und Sprüngen in dem Masse durchzogen, dass die gänzliche Zerstörung der Bildfläche nur mehr eine Frage der Zeit ist.[1])

Das Freskogemälde, welches dieses Feld schmückte, war schon zur Zeit der Auffindung stark verblasst; heutzutage sind infolge des Einflusses von Luft und Licht manche Einzelheiten selbst nach vorhergehender Befeuchtung nur noch sehr schwer zu unterscheiden. Verhältnismässig am leichtesten erkennbar ist eine in perspektivischer Ansicht gegebene Grabaedicula an der rechten Seite der Bildfläche.

Ein paar Stufen führen hier zur Eingangsöffnung des Grabbaues empor, welche von schlanken Pilastern eingefasst wird. Auf den kaum mehr erkennbaren Kapitälen dieser Pilaster ruht ein Architrav, über welchem sich ohne weiteres Zwischenglied ein steiler Giebel erhebt. Das etwas zurücktretende Giebelfeld weist zwei dunkle Flecken auf, welche bei ihrer ovalen Form doch wohl eher schildartige Verzierungen als Fensteröffnungen darstellen sollen.[2]) Die Spitze des Giebels ist mit einem griechischen Kreuze geschmückt. Der dem Beschauer zugewandte Teil des Satteldaches zeigt zwei Reihen von Dachplatten von ungleicher Grösse und in beiden Reihen als unteren Abschluss der zusammenstossenden Fugen, welche eigentlich durch Deckplatten dem Auge entzogen sein sollten, ungleichmässig abgerundete Stirnziegel, von welchen die oberen durch kleinere Zwischenräume getrennt sind, während die unteren eine zusammenhängende Masse bilden.

Die von dem Dache überragte Längswand der Aedicula setzt sich der Hauptsache nach aus einer Reihe von Quaderschichten zusammen, welche über einem durchlaufenden Steinunterbau sich erheben und nach oben hin durch zwei durchlaufende Steinbalken abgeschlossen sind; im übrigen ist die Mauer an beiden Ecken von einem Pilaster eingefasst.

In der Eingangsöffnung des Grabbaues, bei dessen Darstellung dunkelrotbraune Farbe für die Konturenzeichnung, ein helles Rötlichbraun aber für die Wiedergabe der Flächen verwendet ist, zeigt sich nun aber die heutzutage fast völlig verblichene Gestalt des Lazarus und zwar in aufrechter Stellung; sie ist in das weisse Totengewand eingehüllt.

Dementsprechend finden wir links vor dem Grabeshause selbst auch den Erlöser in der Haltung wiedergegeben, in welcher er die Erweckung des Dahingeschiedenen vollzogen hat. Indes ist nur die obere Hälfte der Figur auf uns gekommen.

Die noch jugendliche Gestalt des Heilandes, dessen Umrisse in bräunlicher Farbe gegeben sind, während die geschlossene Aermeltunika dem Anscheine nach graugrüne Färbung aufwies, hat den rechten Unterarm gegen den Grabbau hin erhoben und deutet mit der emporgestreckten Virgula auf den wieder zum Leben Erweckten hin. Der Kopf des Heilandes aber ist in lebhafter Bewegung zurückgewandt, so dass das ovale, von verhältnismässig kurzem, braunem Haare umrahmte bartlose Antlitz dem Beschauer zugekehrt ist.

---

[1]) Vgl. Tafel IV, No. 1.

[2]) Vgl. die kreisrunde Verzierung des Giebels der Aedicula auf einem Fresko des Coemeterium SS. Petri et Marcellini sowie auf einem Bilde des Coemeterium Thrasonis bei Rom. Vgl. Raffaele Garrucci, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, vol. II (Prato 1873), tav. 47, 2 und tav. 70, 1.

Noch weiter links tritt uns in etwas kleineren Verhältnissen die Gestalt des guten Hirten entgegen, von welcher wiederum das untere Drittel völlig zerstört ist. Die Figur war ganz en face gegeben; das unbärtige Gesicht war dem Anschein nach verhältnismässig schmal, das Haar ziemlich kurz; so weit sich aus den fast völlig verschwundenen Farbresten entnehmen lässt, trägt die Gestalt hellfarbige, geschlossene Aermeltunika, welche zwei vertikale Zierstreifen (clavi) an der Vorderseite aufweist.

Beide Hände halten, an die Brust angelehnt, die kreuzweise über einander gelegten Füsse eines jungen Rindes fest, dessen Körper auf den Schultern des guten Hirten ruht.

Die Kleinheit des Tieres, dessen Kopf deutlich sichtbare Hörner trägt, steht allerdings mit der Gestalt des Heilandes nicht im Einklang. Andererseits ist auch der Uebergang vom Vorderkörper des Rindes zu dessen Füssen ganz und gar verzeichnet.

Sowohl über der Gestalt des guten Hirten als über jener des Erlösers in der Scene der Erweckung des Lazarus ist eine grössere Guirlande von roter Farbe mit herabfallenden Enden angebracht, deren Ausgangspunkt durch eine Art Rosette geschmückt ist. Ueberdies sind auch Rosen- oder Oleanderknospen, von deren dunkelroter Blüte grüne Deckblättchen sich abheben, zur Füllung des leeren Raumes zwischen den beiden Figuren sowie links vom guten Hirten verwertet.

Laibung rechts, zweites Bild.

Von dem zweiten Felde der rechtseitigen Arcosollaibung, welches 80 cm lang und ebenso hoch war, ist wiederum nur die obere Hälfte der Stuckschicht in einer Höhe bis zu 43 cm auf uns gekommen; sie ist von starken Rissen durchzogen; auch ist die Oberfläche teilweise abgewetzt.[1])

Von dem Freskogemälde dieses Feldes aber waren schon 1894 nur noch schwache Spuren erhalten; heutzutage sind alle Farbreste nahezu gänzlich verblichen und nur nach vorhergehender Befeuchtung noch mit Mühe zu unterscheiden.

In der Mitte des Feldes war ursprünglich ein nach rechts gewandtes Reittier von brauner Farbe wahrzunehmen, von welchem auf der photographischen Abbildung nur Kopf und Hinterteil noch halbwegs deutlich erkennbar sind.

Ausserdem sieht man noch dürftige Ueberbleibsel einer jugendlichen Gestalt männlichen Geschlechtes, welche dem Anschein nach nach Frauenart auf dem Rücken des Tieres sass und die rechte Hand auf dessen hintere Flanke stützte, während die Linke wohl die Zügel hielt.[2]) Der bartlose Jüngling war mit einer graugrünen Aermeltunika bekleidet; sein ovales

---

[1]) Vgl. Tafel IV, No. 2.

[2]) Für völlig sicher kann diese Auffassung allerdings nicht gelten. Denn bei dem mangelhaften Erhaltungszustand des Bildes kommt die Haltung der Gestalt nicht klar zum Ausdruck. Andererseits erscheinen die Umrisse der Figur in grösserem Abstande von dem Kopfe des Reittieres, ohne dass sich noch deutlich eine lebhaftere Bewegung des letzteren erkennen liesse, durch welche eine Streckung des Halses bedingt wäre. Man könnte mithin auch auf die Annahme verfallen, es handle sich hier nicht um einen Reiter, sondern um eine vor dem Tiere stehende Gestalt. Allein dann würde die Grösse der Figur, welche ja den Kopf des Tieres weit überragt, eine noch bedeutendere sein und ihr Missverhältnis gegenüber dem Tiere und den beiden im Hintergrunde angedeuteten Oranten noch mehr Befremden erregen, zugleich aber auch die Erklärung des Bildes sich noch schwieriger gestalten.

Gesicht, welches verhältnismässig kurze Haare umrahmten, war zu drei Vierteilen dem Beschauer zugewandt.

Zur Rechten und zur Linken des Reiters stand, etwas mehr in den Hintergrund gerückt, eine Gestalt in betender Haltung, also mit ausgestreckten Armen und emporgerichteten Händen.

Die Figur zur Rechten des Beschauers ist fast vollständig erhalten, aber stark verblasst. Nur mit Mühe vermag man wenigstens am Originale nach vorausgegangener Benetzung des Bildes noch das schmale, von langen Haaren eingefasste Antlitz zu erkennen; deutlicher sichtbar ist die Kleidung, eine bis über die Kniee hinabreichende Aermeltunika von gelblich brauner Farbe; an den Füssen lässt sich dem Anscheine nach noch das Riemenwerk von Sandalen unterscheiden.

Im Gegensatz zu den jugendlich schlanken Formen dieser (vielleicht weiblichen) Gestalt erscheint die noch schlechter erhaltene Figur zur Linken des Beschauers in etwas breiteren, derberen Umrissen, die eher an einen Mann erinnern. Ihr Kopf ist fast gänzlich zerstört.[1]) Die Gewandung bestand aus einer bis zur Mitte der Waden hinabreichenden Tunika von grünblauer Farbe mit weiten Aermeln. Gegenwärtig ist der untere Teil der Gewandung, welche möglicherweise gegürtet war, samt den beiden Füssen infolge der Abbröckelung eines Teiles der Stuckschicht zu grunde gegangen; zur Zeit der Auffindung des Freskos hingegen war wenigstens der linke Fuss noch erhalten; irgendwelche Bekleidung aber war an dem Fusse nicht zu erkennen.[2])

Die Deutung der hier zur Darstellung gebrachten Figuren stösst um so mehr auf Schwierigkeiten, als der Erhaltungszustand derselben Irrtümer nicht völlig ausschliesst.

Mit Rücksicht darauf aber, dass dem ersten Gemälde an der linken Laibung des Arcosols, welches Jonasscenen vor Augen führte, an der rechten Seitenwand in der Erweckung des Lazarus sowie in dem guten Hirten Bilder aus dem neuen Testamente gegenübergestellt wurden, spricht immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, dass auch bei den weiter rückwärts folgenden Fresken der zur Linken gegebenen Danieldarstellung aus dem alten Testamente zur Rechten eine neutestamentliche Scene entsprochen habe. Unter dieser Voraussetzung kann, wenn wir es hier thatsächlich bei der Mittelfigur mit einem Reiter zu thun haben, angesichts der relativen Seltenheit von Reiterdarstellungen in den früheren Perioden der altchristlichen Kunst wohl am ehesten an eine brachylogische Wiedergabe des Einzuges Jesu in Jerusalem gedacht werden, die bisher auf Katakombenbildern nicht nachgewiesen ist.[3])

Die beiden Oranten würden in diesem Falle die Stelle der frohlockenden, Gott preisenden Menge vertreten,[4]) während sonst allerdings auf kurz gefassten Darstellungen der Scene,

---

[1]) Ob derselbe thatsächlich, wie ich ursprünglich annehmen zu können glaubte, eine phrygische Mütze trug, erscheint mir angesichts der sonstigen Kleidung der Figur recht zweifelhaft.

[2]) Nach einer Vorschrift des Pseudo-Athanasius De virginitate [ed. Maur., t. II, pag. 116] müsste man wenigstens bei weiblichen Oranten immer eine Bekleidung der Füsse durch Schuhe voraussetzen. Vgl. Jos. Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche (1892), pag. 70.

[3]) Vgl. Joseph Strzygowski, Byzantinische Denkmäler, I. Band, Das Etschmiadzin-Evangeliar (Wien, 1891), S. 38 f.; Heinrich Detzel, Christliche Ikonographie, I. Bd. (Freiburg im Br., 1894), S. 320; Edgar Hennecke, Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur (Leipzig, 1896), S. 140.

[4]) Eine männliche Gestalt in Orantenstellung erscheint beispielsweise auch bei der Wiedergabe des Einzugs Jesu in Jerusalem auf einem Elfenbein-Relief der Maximians-Kathedra von Ravenna. Vgl. Gar-

wie sie einzelne Sarkophage darbieten, in der Regel ein Jüngling, der sein Gewand vor den Füssen der Eselin ausbreitet, sowie ein anderer, welcher zwischen den Aesten eines Baumes herniederschaut, als Beiwerk erscheinen.[1])

Immerhin wird aber durch die beiden Nebenfiguren der Deutung des Bildes auf den Einzug des Herrn in Jerusalem eine gewisse Wahrscheinlichkeit verliehen, welche anderen isolierten Reitergestalten, bei denen man an eine analoge Erklärung dachte, nicht in gleichem Masse innewohnt.[2]) Den Umstand aber, dass das Reittier auf unserem Fresko nicht mit hinlänglicher Deutlichkeit als Esel charakterisiert ist, sondern eher als Maultier oder selbst als Pferd aufgefasst werden kann, vermag man ebensowohl auf eine Anlehnung an das Evangelium des Markus (Kapitel 11, 1—11) oder des Lukas (Kapitel 19, 28—40) zurückzuführen, in welchen die Art des Füllens (*πῶλος*) nicht näher bezeichnet wird, als auch auf Nachlässigkeit oder Ungeschick des Künstlers.

Nach oben hin war das Fresko wiederum durch zwei rote Guirlanden mit herabfallenden Enden abgeschlossen, an deren Ausgangspunkt jeweils eine Rosette sich zeigte.

Ausserdem waren zur Füllung des leeren Raumes auch hier wieder halbgeöffnete Knospen von roten Rosen- oder Oleanderblüten mit grünen Deckblättchen angebracht; von diesen sind sechs in der linken Hälfte des Gemäldes wahrzunehmen, hingegen nur eine an der rechten Seite.

---

rucci, a. a. O., vol. VI (1880), tav. 415, No. 11 und tav. 418, No. 3 nebst pag. 21 sq. und A. Venturi, Storia dell' arte italiana, vol. I (Milano, 1901), fig. 302 (pag. 325).

[1]) Vgl. Anton de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter (Rom, 1900), S. 42 ff. Tafel I—II und Tafel X; A. Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 182 (pag. 196). Vgl. ausser diesem auch bei Garrucci a. a. O. (vol. V, 1879) tav. 322, 2 abgebildeten Sarkophage noch einen Sarkophag aus S. Agnese fuori le mura bei Rom (Garrucci, tav. 348, 1) sowie einen Sarkophag von Clermont (Garrucci, tav. 381, 2; Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (Paris, 1886), pl. XVIII, 3 und pag. 67 sq.).

Von etwas umfangreicheren Darstellungen des gleichen Vorganges sei das Relief des Adelphia-Sarkophages von Syrakus hervorgehoben. Vgl. Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea (1897), Tafel XII, No. 1 nebst S. 804 (134); A. Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 183 (pag. 197). Bezüglich der übrigen Sarkophagdarstellungen von grösserem Umfang vgl. die Aufzählung bei de Waal, a. a. O.; S. 43, Anm. 3; vgl. beispielsweise auch den Sarkophag des Lateran-Museums bei A. Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 180 (pag. 194).

[2]) Vgl. z. B. die Darstellung auf dem Bruchstück eines Sarkophagdeckels von Arles bei Edmond Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles (Paris, 1878), pag. 24 und pl. XII, fig. 1 sowie bei Garrucci, a. a. O. (vol. V, 1879), tav. 399, fig. 8.

Vgl. ferner das Relief eines Elfenbeinkammes aus Antinoë bei Joseph Strzygowski, Die christlichen Denkmäler Aegyptens [Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und Kirchengeschichte, XII. Bd. (1898)], S. 9 ff. und Tafel I, No. 1.

Vgl. des weiteren den bildlichen Schmuck eines eucharistischen Löffels, welchen Faustino Arevalo 1794 in der Ausgabe des Carmen paschale von Sedulius zu l. III, v. 300 veröffentlichte und Fr. X. Kraus neuerdings wiederholt abbilden liess [R.-E. der christl. Alterthümer, II. Bd. (1886), fig. 187, S. 341; Gesch. der christl. Kunst, I. Bd. (1896), fig. 420, S. 521].

Vgl. endlich die ungemein primitive Darstellung auf einem Seidengewebe von Achmim aus dem 7—8. Jahrhundert n. Chr. G. bei R. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (Strassburg i. E., 1893), S. 8 und S. 27, Tafel XVI, No. 12.

2. Arcosol der Westseite.

Wie das erste Arcosol der Westseite des Korridors, so hat auch die zweite Grabnische eine Ausschmückung durch Freskogemälde erfahren, wenn auch in geringerem Umfang.

An der Stirnseite des Arcosols sind Spuren von Freskomalereien nicht mehr zu erkennen. Nur der vorderste Abschnitt der Arcosolwölbung weist Reste von Bemalung auf. Es findet sich hier eine Stuckschicht in einer Gesamtbreite von circa 90 cm. Diese ist beiderseits mit einem 8—8½ cm breiten roten Bande eingefasst, das an der Vorderseite die Arcosolkante begleitet, an der Rückseite aber den Uebergang zu dem unverputzt gebliebenen Teile der Nischenwölbung markiert. Zwischen diesen parallel laufenden Bändern stellte zur Rechten und zur Linken ein anderes rotes Band von gleicher Breite, das unmittelbar über der Grabladenhöhe angebracht war, die Verbindung her; etwa 57—59 cm höher läuft nochmals ein rotes Band von 8 cm Breite in gleicher Richtung.

Es sind demgemäss durch die Einfassungsbänder im ganzen drei Felder geschaffen; ein oblonges Feld von 57 cm Höhe und 75 cm Länge findet sich an der linken Laibung des Arcosol; ihm gegenüber an der rechten Arcosollaibung erstreckt sich ein Feld von 74 cm Länge und 59 cm Höhe; dazu kommt ein Deckenfeld, dessen Breite 73 cm beträgt, während der gerade Abstand der unteren Einfassungsbänder an den beiden Schmalseiten sich auf 144 cm berechnet. Ein den roten Einfassungsbändern parallellaufender Zierstreifen von blauer Farbe aber bewirkt, dass die eigentliche Bildfläche des Deckenfeldes 56 cm in der Breite misst bei einer Längsausdehnung von 134 cm.

Deckenfeld.

Die Ausschmückung, welche das Deckenfeld erhalten hat, ist mit breitem Pinsel flüchtig hingeworfen,[1]) tritt uns aber noch heute in voller Frische und Lebendigkeit der Farben entgegen.[2])

Man erblickt in der Mitte des Feldes (vertikal zur vorderen Kante der Arcosolwölbung gestellt) ein hohes Gefäss (in der Form eines umgekehrten Kegelstumpfes) mit schmalem Boden und verhältnismässig breiter Oeffnung, die von einem wulstartigen Rande umgeben ist.

Aus diesem in dunkelrotbrauner Farbe gegebenem Gefässe spriessen üppige Blüten von roter Farbe hervor, hinter welchen schmale, grüne Blätter mit abgerundeten Enden sichtbar sind. Die Umrisse der dichtgedrängten Blumen und Blätter zeigen so laxe Formgebung, dass es unentschieden bleiben muss, ob der Künstler Oleanderblüten oder Rosen oder sonst eine Blumenart vor Augen stellen wollte.

Nach der obersten von diesen Blumen nun picken zwei einander gegenübergestellte Pfaue, deren mit einem Federbusch geschmückte Köpfe nur durch einen geringen Zwischenraum von einander getrennt sind. Ihr langgestreckter, verhältnismässig schmaler Körper ist etwas vorne übergebeugt; er ruht auf allzu hohen Füssen mit schräggestellten Zehen, deren Darstellung geringe Naturbeobachtung verrät. Denn während sich nach rückwärts zwei dicht übereinander stehende sporenartige Auswüchse erstrecken, ist nach vorne nur

---

[1]) Vgl. Tafel V, No. 1.

[2]) Für die photographische Reproduktion des Deckenfeldes war ein genügender Abstand nicht vorhanden. Demgemäss konnte das Fresko nicht in seiner ganzen Länge abgebildet werden.

eine langgestreckte Zehe sichtbar, welche erst unmittelbar vor ihrem Ende dem Anscheine nach sich nochmals gliedert.

Von den beiden Tieren zeigt das zur Rechten des Beschauers (also das an der linken Arcosollaibung) durchgängig kräftigere, stärkere Formen als das gegenüberstehende. Im übrigen ist bei der Wiedergabe der Pfaue beiderseits die gleiche Farbengebung erfolgt.

Die Füsse zeigen ebenso wie der Schnabel rote Farbe; das Gefieder ist im wesentlichen dunkelblau; die ungemein kurzen Flügel aber haben bräunlich-violette Grundfarbe mit gelbbrauner und blauer Innenzeichnung; der Schweif zeigt rotbraune Grundfarbe, aber weisse Augen in blaugrüner Umrahmung.

Der leere Raum unterhalb und oberhalb der beiden Pfaue ist durchgängig mit nachlässig gezeichneten Blumenranken der gleichen Art ausgefüllt, wie sie aus dem Gefässe in der Mitte emporwachsen; jedoch sind sowohl die Blüten, zu deren Darstellung zweierlei Nuancen von Rot verwendet wurden, als auch die grünen, langgestreckten, schmalen Blätter in grösseren Dimensionen gehalten.

Laibung links.

Von dem oblongen Feld an der linken Laibung des Arcosols ist der grösste Teil der Stuckschicht abgefallen,[1]) der Rest grossenteils arg beschädigt. Infolge dessen sind nur geringe Fragmente des ursprünglichen Freskogemäldes noch erkennbar.[2])

In der Mitte der Bildfläche ist ein Segel wahrzunehmen, das mit schräg emporsteigenden Tauen am Mastbaum befestigt ist und in voller Länge von der Raa herniederfällt. Links von dem in grauer Farbe mit rotbrauner Innenzeichnung wiedergegebenem Segel bemerkt man noch drei Taue, welche zum dunkelbraunen Schiffsvorderteil herabführen.

Vor dem Segel glaubte ich 1894 noch zwei unbärtige Gestalten zu erblicken, welche beide unverhältnismässig gross erschienen; die Figur zur Rechten war schon damals grossenteils zerstört, die Figur zur Linken hingegen, die etwas nach vorne übergebeugt erschien, ein wenig besser erhalten; bei beiden Gestalten war die Hautfarbe rotbraun, das Haar schwärzlich braun; die Augenbrauen stark gebogen, der Blick geradeaus gerichtet.

Die Wiedergabe dieser beiden Figuren auf dem Schiffe legte die Voraussetzung nahe, dass auch hier wie an der linken Laibung des ersten Arcosols der Augenblick dargestellt gewesen sei, in welchem Jonas über Bord geworfen wurde. Thatsächlich hoben sich denn auch links von dem Schiffe von den in dunklem Blaugrün angedeuteten Fluten noch einige Spuren der Umrisse des in grüner Farbe dargestellten Seeungetüms ab; insbesondere der zurückgeworfene Kopf des Ungeheuers mit dem weit aufgesperrten Rachen liess sich noch einigermassen unterscheiden. Von der Gestalt des Jonas selbst aber, welcher offenbar nach links hin ins Meer geschleudert wurde, hatte sich bis auf vereinzelte rotbraune Farbreste schon zur Zeit der Auffindung des Bildes jede Spur verloren. Im übrigen würde das an der rechten oberen Ecke der Bildfläche erhaltene Fragment des Freskogemäldes allein schon genügen, um den Beweis zu erbringen, dass die gesamte Darstellung sich auf Jonas bezogen haben muss. Denn dort wird uns die Laube vor Augen gestellt, unter welcher der Prophet ruhte, nachdem ihn das Seeungeheuer wiederum ausgespieen hatte. Die Laube wird uns

---

[1]) Die Höhe des rechts oben erhaltenen Stuckbelages beträgt nur 18 cm.

[2]) Vgl. Tafel V, No. 2.

durch ein auf vertikalen Pfosten ruhendes schräges Dach vergegenwärtigt, dessen Gitterwerk durch die Befestigung von Querstäben auf horizontal laufenden Stangen hergestellt ist. In den Zwischenräumen des bräunlichen Gitterwerkes zeigt sich grünes Kürbislaub; langgestreckte Kürbisfrüchte aber hängen von dem unteren Ende des Daches hernieder.

Der untere Teil der Laube ist völlig zerstört und demgemäss auch von der ruhenden Gestalt des Jonas selbst nichts mehr zu erkennen.

Laibung rechts.

Von dem oblongen Feld der rechten Laibung des Arcosols ist nur der oberste Abschnitt in einer Höhe bis zu 24 cm erhalten.[1])

Man erblickt hier in der Mitte das Fragment einer Darstellung des guten Hirten, welcher en face gegeben war. Die jugendliche, unbärtige Gestalt ist mit brauner Tunika bekleidet. Auf ziemlich hohem Halse erhebt sich ein Kopf von jüdischem Typus. Das stark gekräuselte Haar von rotbrauner Farbe legt sich gleichmässig um die Stirne. Die Augen, deren ausdrucksloser Blick geradeaus gerichtet ist, erscheinen lang und schmal, die Lippen wulstig; die Gesichtsfarbe ist durch ein schmutziges Graubraun angedeutet.

Auf den Schultern des guten Hirten ruht ein in Braunrot und Graubraun wiedergegebenes Kalb, dessen Umrisse recht wenig naturgetreu erscheinen; der Kopf des Tieres erinnert beispielsweise weit eher an ein Schwein, als an ein junges Rind. Während die Hinterfüsse des Kalbes über die linke Schulter des guten Hirten herabgezogen waren, sind die Vorderfüsse von der rechten Schulter verdeckt; ob sie unter dem rechten Arme durchgezogen waren, lässt sich nicht mehr entscheiden; indes lässt der enganliegende rechte Arm der ungemein schmalen Gestalt jene Annahme nicht wahrscheinlich erscheinen.

Zur Rechten und zur Linken des guten Hirten sind roh ausgeführte Guirlanden von roter Farbe angebracht; die herabfallenden Enden derselben, von welchen zum Teil noch dünne Fäden herabflattern, gehen nur an der der Mitte des Bildes zugewandten Seite von einer Art Rosette aus.

Oberhalb der beiden Guirlanden ist je eine rote Blume nebst grünen Blättern zur Füllung des leeren Raumes verwendet; unter den Guirlanden waren beiderseits mehrere Blüten nebst Blättern angebracht; sie alle aber zeigen dieselbe ungenaue Formgebung wie die Blumen im Deckenfelde.

---

[1]) Vgl. Tafel V, No. 3.

III. Kapitel.

Nähere Würdigung und chronologische Bestimmung der Gemälde des Hypogeums.

Aus einzelnen Andeutungen bei der Beschreibung der Gemälde des Hypogeums konnte bereits entnommen werden, dass die Ausführung der Fresken der beiden Arcosolien sicher von verschiedenen Händen stammt; auch bieten die einzelnen Bilder der beiden Grabnischen keinen genügenden Anhaltspunkt für die Annahme dar, dass wenigstens der Entwurf zu den Gemälden der beiden Arcosolien auf eine und dieselbe Persönlichkeit zurückgeführt werden müsste.

Immerhin aber wird wenigstens bei den Fresken an den Laibungen der 1. Grabnische der Eindruck einer gewissen Einheitlichkeit der Konzeption dadurch bewirkt, dass jede der dargestellten Scenen nach obenhin durch ein Paar roter Guirlanden abgeschlossen wurde, und zur Füllung des leeren Raumes durchgängig rosenähnliche Blumen zur Verwendung gelangten.

Diese eigenartige Verwendung von Guirlanden und Rosen- oder Oleanderblüten mag zunächst allerdings bei Vorführung von Scenen, wie sie hier vergegenwärtigt werden, Befremden erregen.

Wenn uns auf den Fresken gezeigt wird, wie Daniel in der Löwengrube von den wilden Tieren bedroht, und Jonas erst auf offenem Meere von dem Seeungetüm verschlungen und dann wieder in der Nähe der Küste ausgespieen wird, so steht der Schauplatz der dargestellten Ereignisse selbst geradezu im Widerspruche zu der Verwertung des genannten Dekorationssystems.

Das Gleiche gilt einerseits bezüglich des Gemäldes, auf welchem uns vorgeführt wird, wie Lazarus auf Geheiss des Erlösers das Grabgemach verlässt, und wie der gute Hirte das verlorene Tier auf seinem Rücken trägt, — andererseits bezüglich des Freskos, auf welchem uns dem Anscheine nach eine jugendliche Gestalt auf einem Reittier zwischen zwei Oranten entgegentritt.

Gleichwohl lässt sich die zunächst seltsam erscheinende Verwertung von Guirlanden und Rosen- oder Oleanderblüten auf den Bildern der beiden Arcosollaibungen recht wohl verstehen, wenn wir den Grundgedanken ins Auge fassen, welcher all den hier dargestellten Scenen gemeinsam ist.

Die wunderbare Errettung Daniels aus der Mitte der Löwen und Jonas' aus dem Bauche des Seeungeheuers galt den alten Christen ebenso wie des Lazarus Erweckung[1]) als Sinnbild der eigenen Auferstehung.[2])

---

[1]) Vgl. Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles (Paris 1878), pag. (XVI), XXI, (XXVI), XXVIII sqq. Fr. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst, I. Bd. (1896), pag. 70 sq., 80 sq., 140.

[2]) Vgl. Constit. Apostol. l. V, cap. 7 (alias 10): *ὁ καὶ Λάζαρον ἀναστήσας τετραήμερον . . . . . , ὁ τὸν Ἰωνᾶν διὰ τριῶν ἡμερῶν ζῶντα καὶ ἀπαθῆ ἐξαγαγὼν ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ κήτους . . . . . καὶ τὸν Δανιὴλ ἐκ στόματος λεόντων οὐκ ἀπορήσει δυνάμεως καὶ ἡμᾶς ἀνεγεῖραι.*

Aber auch die Gestalt des guten Hirten brachte den Gedanken an das Fortleben im Jenseits wenigstens indirekt zum Ausdruck,[1]) indem sie den einzelnen ermutigte, trotz seiner eigenen Verfehlungen gegen Gott dennoch auf dessen erbarmende Liebe und damit auch auf die Aufnahme in die Gemeinschaft der Heiligen zu hoffen.[2])

Endlich musste auch die brachylogische Wiedergabe des Einzuges Jesu in Jerusalem als ein Hinweis auf die eigene Aufnahme im himmlischen Jerusalem[3]) empfunden werden.[4]) Wenn nun aber alle die an den Laibungen des Arcosols angebrachten Freskogemälde klar und deutlich die sichere Hoffnung auf ein ewiges Leben wiederspiegeln, so konnte die Ueberzeugung von der Verwirklichung der Auferstehungshoffnung für die in der Grabnische selbst ruhenden Toten recht wohl auch dahin führen, dass man symbolisch auch gleich die Freuden des Paradieses mittels der dem festlichen Prunke irdischer Stätten der Lust und des Jubels entlehnten Guirlanden und rosenähnlichen Blumen zur Andeutung brachte,[5]) trotzdem ein derartiger Schmuck mit den darunter dargestellten Scenen wenigstens äusserlich nicht harmoniert.

Die zuversichtliche Annahme, dass den in dem Arcosol Bestatteten die Wonnen des Paradieses nicht versagt bleiben würden, kam dann auch noch auf dem Deckengemälde zum Ausdruck. Dort ist der Hinweis auf die Wohnstätte der Seligen, der in den Guirlanden und rosenähnlichen Blumen gegeben ist, noch verstärkt durch die Wiedergabe von zwei Pfauen, in welchen man ein Sinnbild der durch die geistige Wiedergeburt gewährleisteten Unsterblichkeit der Seele sah.[6]) Die gleichzeitige Darstellung eines Rebhuhnes widerspricht dieser Annahme nicht. Denn auch diesem Vogel wohnte, so selten auch sein Bild in der altchristlichen Kunst zur Verwertung gelangen mochte,[7]) doch gewiss nicht bloss eine rein

---

[1]) Vgl. Edmond Le Blant, a. a. O., pag. XXXIII sqq.; Fr. X. Kraus, a. a. O., S. 70 u. S. 80 ff. Joseph Wilpert, Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christlichen Archäologie (Hist.-polit. Blätter für das kath. Deutschland, 122. Bd. (1898)), S. 502 f.

[2]) Vgl. eine charakteristische Stelle aus der Oratio post sepulturam des Sacramentarium Gelasianum: „Deum ..... fideliter deprecemur, ut ...... morte redemptum, debitis solutum, Patri reconciliatum, boni Pastoris humeris reportatum ...... Sanctorum consortio perfrui concedat“ bei Ludovicus Antonius Muratorius, Liturgia Romana vetus, t. I (Venetiis 1748), col. 751.

Vgl. auch die Worte eines Officium exsequiarum: *Τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγώ εἰμι, ἀνακάλεσόν με, Σῶτερ, καὶ σῶσόν με* bei Jacobus Goar, *Εὐχολόγιον* sive Rituale Graecorum, editio secunda, (Venetiis 1730), pag. 425.

[3]) Vgl. Anton de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, S. 45.

[4]) Vgl. im Breviarium Romanum die Stelle des Ordo commendationis animae, quando infirmus est in extremis: Hodie sit in pace locus tuus et habitatio tua in sancta Sion ..... Veniant illi obviam sancti Angeli Dei et perducant eum in civitatem coelestem Jerusalem. (Vgl. Ausgabe von Regensburg, 2. Teil, 1897, S. 232, col. b und S. 235, col. b.)

[5]) Vgl. de Waal bei Fr. X. Kraus, Real-Encykl. der christl. Alterthümer, 1. Bd. (1882), S. 148 f., S. 169 ff.

[6]) Vgl. de Waal in der Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer von Fr. X. Kraus, 2. Bd. (1886), S. 615 ff.; Fr. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst, 1. Bd. (1896), S. 111 f.

[7]) In Syrakus selbst scheint ein Rebhuhn auch noch an der Laibung eines Arcosols der Katakombe N des Coemeteriums von Santa Maria di Gesù zur Darstellung gelangt zu sein. Vgl. J. Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea (1897), S. 784 (114), C, II. Ebenso sind auch an der Vorderseite eines Loculus der Katakombe unter der Kirche Santa Lucia abgesehen von einer Reihe von rosenähnlichen Blumen noch drei Vögel von gelbbrauner Farbe aufgemalt, welche Rebhühnern gleichen.

In Rom finden wir im Baptisterium des Lateran an der Decke des nach dem Evangelisten Johannes benannten Oratoriums innerhalb des von Papst Hilarius (461—468) gestifteten Mosaikschmuckes zwei Paare

dekorative Bedeutung inne.[1]) Allerdings muss die eigenartige symbolische Auslegung, welche an die Erwähnung des Rebhuhns im griechischen Physiologus angeknüpft ist,[2]) hier völlig ausser Acht gelassen werden. Aber da man die paradiesischen Gefilde mit den mannigfachsten Vögeln sich belebt dachte, so konnte man hier den Pfauen ebenso gut einmal ein Rebhuhn beigesellen, wie man sonst auch Vögel von phantastischer Farbenpracht des Gefieders bald mit einem Pfau verband, bald für sich allein verwandte, um unter gleichzeitiger Verwertung von Blumen oder Guirlanden oder auch Weinranken auf das himmlische Eden hinzuweisen.[3])

In dem Fresko aber, das an der Vorderfront des Arcosols unterhalb der Oeffnung der Grabnische selbst angebracht war, wurde dadurch, dass abgesehen von Rosen- oder Oleanderblüten und Pfauen in centraler Stellung auch der mit einer Guirlande bedeckte mystische Korb vor Augen geführt wurde, in einer für die Gläubigen selbst leicht verständlichen Weise darauf hingewiesen, worin man die festeste Bürgschaft für die Berechtigung der Auferstehungshoffnung erblickte. Die korbartige Cista mystica erinnerte an die Eucharistie,[4]) durch welche den Mitgliedern der christlichen Gemeinde nach einer schon von Ignatius sowie auch von Irenaeus und Clemens von Alexandrien bezeugten Vorstellung ein *φάρμακον ἀθανασίας*, eine *ἀντίδοτος τοῦ μὴ ἀποθανεῖν*, dargereicht wird[5]) kraft der Verheissung des Herrn: „Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der hat das ewige Leben und ich werde ihn auferwecken am jüngsten Tage.“ [6])

Deutlich genug kommen also in dem gesamten Freskenschmuck des Arcosoliums eschatologische Gedanken zur Geltung.

---

von Rebhühnern, zwischen welchen je ein mit Früchten gefülltes Gefäss sich erhebt, als Pendant zu analog angeordneten Paaren von Tauben, Enten und Papageien, während die Mitte der gesamten Komposition das durch den Kreuzesnimbus gekennzeichnete Lamm Gottes einnimmt. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. IV (1877), tav. 238, pag. 46 sq.; Pératé, L'archéologie chrétienne (1892), fig. 142, pag. 214; A. Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 107 (S. 120).

[1]) Vgl. Münz in der Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer von Fr. X. Kraus, 2. Bd., S. 960 f.

[2]) Vgl. J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense, t. III (Parisiis 1855), pag. 338 sqq. Veterum Gnosticorum in Physiologum allegoricae interpretationes. *Φυσιολόγος* . . . pag. 453 sq. *Περὶ πέρδικος.* Vgl. auch Joseph Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch (Leipzig 1899), S. 26.

[3]) Vgl. beispielsweise J. Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea, S. 781 (111), No. XIV, 1 und 2 sowie S. 773 (103), No. II, 1 b über Fresken der Nekropole Cassia bei Syrakus; S. 766 (96), No. V, 2 über ein Fresko des Coemeteriums von San Giovanni.

[4]) Vgl. des hl. Hieronymus epist. CXXV, 20 ad Rusticum monachum: Nihil illo ditius qui corpus Domini canistro vimineo, sanguinem portat in vitro.

Innerhalb eines Korbes aus Weidengeflecht sind auf dem berühmten Doppelbild an der Wand eines Cubiculums des nach der hl. Lucina benannten Annexes der Katakombe von S. Callisto bei Rom auch beide Elemente der hl. Eucharistie zur Darstellung gelangt; in dem Korbe, der in Verbindung mit einem am Boden liegenden Fisch gebracht ist, ist bekanntlich ein mit Wein gefülltes Glas erkennbar, während darüber mehrere Brote aufgehäuft sind. Vgl. de Rossi, Roma sotterranea, vol. I (1864), tav. VIII nebst S. 323 und S. 348 ff.; Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 2, 1 nebst pag. 8; Théophile Roller, Les catacombes de Rome, vol. I, Paris (1881), pl. XVII nebst pag. 98 sq.; Joseph Wilpert, Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christl. Archäologie (Hist.-polit. Blätter für das kath. Deutschland, 122. Bd. (1898)), S. 498 f.

[5]) Vgl. Victor Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente (1880), S. 54; Archäologie der altchristlichen Kunst (1895), S. 173 f. Vgl. auch J. Wilpert, Fractio panis (1895), S. 73 f.

[6]) Vgl. Evang. Johannis, Kap. 6, 55.

Aber trotz der Einheitlichkeit der Idee, welche sämtliche einzelne Darstellungen beherrscht, sind doch die Elemente, aus welchen sich die Gesamtdekoration zusammensetzt, keineswegs einheitlichen Ursprungs.

Zunächst würde man allerdings in Erwägung des Umstandes, dass Syrakus in den Zeiten seiner Selbständigkeit Jahrhunderte lang ein Hauptcentrum griechischer Kultur auf Sizilien gewesen ist und auch nach Christi Geburt trotz der römischen Herrschaft nach dem Zeugnisse der Inschriften an der griechischen Sprache festgehalten hat,[1]) von vorneherein am ehesten zu der Annahme geneigt sein, dass in der künstlerischen Ausschmückung, welche die unterirdischen Begräbnisanlagen dortselbst erhalten haben, unbedingt griechischer Geist sich besonders klar und deutlich verraten müsse.

Diese Voraussetzung aber könnte weder in Bezug auf die Gesamtheit der syrakusanischen Coemeterien, noch auch im Hinblick auf das von uns näher behandelte isolierte Hypogeum als thatsächlich berechtigt anerkannt werden.

In Wahrheit handelt es sich nämlich beiderseits um eine eigenartige lokale Entwicklung, für welche eine Kreuzung verschiedenartiger Einflüsse von grundlegender Bedeutung war.[2])

Die Mehrzahl der aus dem alten und neuen Testamente entnommenen Bilder unserer kleinen Katakombe weist eine unverkennbare Anlehnung an die Darstellungsweise auf, welche uns in analogen Bildern des römischen Kunstbereiches entgegentritt, innerhalb dessen eine gewisse selbständige Entwicklung sicher auch dann anzunehmen ist, wenn der Ursprung der beliebtesten Typen des christlichen Altertums auf den griechischen Orient, insbesondere Alexandria zurückgeführt werden muss.[3])

Freilich ergibt sich nirgends eine so weit gehende Uebereinstimmung, dass eines der Gemälde geradezu als Kopie eines der auf uns gekommenen Fresken oder sonstigen Bildwerke der ewigen Stadt selbst oder ihrer Einflusssphäre bezeichnet werden könnte.

Aber trotz mancherlei mehr oder minder starker Abweichungen in Einzelheiten sind bezüglich der Hauptgrundzüge der Komposition überraschende Aehnlichkeiten mit Darstellungen des römischen, beziehungsweise occidentalen Kunstkreises nicht zu übersehen.

Am deutlichsten tritt das bei der Wiedergabe Daniels zwischen den Löwen zu tage.[4])

Die Haltung des Propheten, der die Arme zum Gebete erhoben hat, und die symmetrische Anordnung der in viel zu kleinem Massstab vorgeführten Löwen, welche mit geöffnetem Rachen Daniel zugekehrt sind und auch mit einer der vorderen Pranken ihn bedrohen, entsprechen vollständig der Art und Weise, wie diese Scene namentlich auf römi-

---

[1]) Eine Zusammenstellung sämtlicher bisher von Mommsen, Kaibel, Orsi, Strazzulla und Führer veröffentlichten Inschriften der christlichen Katakomben von Syrakus führt zu dem Ergebnis, dass mehr als 500 griechischen Epitaphien nur wenig über 60 lateinische Inschriften gegenüberstehen.

[2]) Eine prägnante Zusammenfassung der bei der Würdigung der Hauptkatakomben von Syrakus ohne weiteres zu tage tretenden divergierenden Einflüsse gibt Joh. Ficker auf Grund von Joseph Führers Forschungen zur Sicilia sotterranea in der Zeitschrift für bildende Kunst, neue Folge, X. Bd. (1899), S. 270 f.

[3]) Vgl. Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, I. Bd. (1896), S. (77), 81 f., 84 (450); Joseph Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig (1901), S. 2.

[4]) Vgl. Tafel III, No. 2.

schen Freskogemälden[1]) mehrmals dargestellt wird.[2]) Hingegen findet sich dort kein unmittelbar entsprechendes Analogon zu dem bis nahe an die Kniee hinabreichenden Lendenschurz, der Daniel auf unserem Fresko gegeben ist.[3])

Auf dem Jonasbilde[4]) steht wenigstens die in Anlehnung an das klassische Vorbild des Hippokampos durchgeführte Darstellung des Seeungetüms,[5]) sowie die Art und Weise,

---

[1]) Vgl. Edgar Hennecke, Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur, Leipzig (1896), S. 57 (und auch S. 129, 134, 220 f.). Vgl. von den dort aufgeführten Fresken insbesondere ein Bild des Coemeterium SS. Petri et Marcellini und zwei Gemälde des Coemeterium Domitillae bei Garrucci, a. a. O. vol. II, tav. 43, 1, sowie tav. 23, 2 und tav. 32, 2. Vgl. auch de Rossi, Bull. di arch. crist., serie IV, anno IV (1886), tav. III, No. 2 nebst pag. 15 sqq. (Fresko eines Cubiculums nahe dem Grabgemach der Scipionen); Bull. di arch. crist., serie II, anno IV (1873), tav. I - II nebst pag. 19 (Gemälde der Area zwischen dem Coemeterium Thrasonis und dem Coemeterium Jordanorum).

[2]) Von Werken der Kleinkunst weist in den Hauptgrundzügen der Darstellung der bildliche Schmuck eines dem 3. Jahrhundert zugeschriebenen Silberdiskus des Medaillen-Kabinets im Vatikan grössere Aehnlichkeit auf: indes ist Daniel dort nackt wiedergegeben und die Löwen haben keine der Vorderpranken erhoben. Vgl. J. Wilpert, Di un dischetto argenteo rappresentante Daniele fra i leoni, Nuovo Bulletino di archeologia cristiana, serie VI, anno I (1895), pag. 114 sq. nebst tav. I, No. 3.

Auf römischen Sarkophagen finden sich zwar mehr oder minder entsprechende Parallelen zur Gesamthaltung Daniels und zur Stellung der beiden Löwen, es fehlt jedoch dort das Detail der von jedem der beiden Tiere erhobenen Vorderpranke; ausserdem sind der Scene dort meist Begleitfiguren, wie z. B. Habakuk beigegeben.

Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V (1879), tav. 358, 3; tav. 368, 2; tav. 384, 3; tav. 398, 4; tav. 365, 2; tav. 367, 3 [= Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 185 (pag. 199) und fig. 184 (pag. 198)]. Abgesehen von diesen römischen Sarkophagen — neben welchen auch noch ein Steinsarg von Verona erwähnt werden kann (vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 333, 1) — weisen auch Sarkophage von Arles eine Uebereinstimmung in den Hauptzügen der Darstellung auf. Vgl. Edmond Le Blant, Les sarcophages . . . d'Arles, pl. VI, pl. VIII, pl. XX, 2; Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 366, 2 und 3; tav. 384, 2. Auf einem Fragment eines Steinsarges von Soissons aber, welches hinsichtlich der Haltung des Daniel eine Abweichung gegenüber unserem Fresko zeigt, erstreckt die Uebereinstimmung in der Stellung des einen der beiden Löwen, welcher allein erhalten blieb, sich auch auf die erhobene Vordertatze. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 403, 5; Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris (1886), pag. 15.

[3]) Mit einem schmalen Lendentuch ist Daniel auf einem dem Anfang des 4. Jahrhunderts angehörigen Fresko des Coemeterium Ostrianum bekleidet. Vgl. Garrucci, t. II (1873), tav. 64, 2 nebst S. 67. J. Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Copien (Freiburg i. Br. 1891), S. 63; Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche (Freiburg i. Br. 1892), S. 66 (nebst Tafel II, No. 5).

Irrtümlich ist ein derartiges schmales Lendentuch bei Daniel auf der Abbildung der Schmalseite eines römischen Sarkophages angebracht, welchen Paul Aringhi veröffentlichte (Roma subterranea novissima, t. II (1651), S. 401); vgl. Heuser in der Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer von Fr. X. Kraus, 1. Bd. (1882), S. 344. Vgl. dagegen Garrucci, a. a. O., vol. V (1879), tav. 318, 3 nebst S. 36.

Mit Exomis bezw. Tunika bekleidet erscheint Daniel auf einem Gemälde des Hypogeums der Flavier im Coemeterium Domitillae, auf einem Fresko der Area der hl. Lucina im Coemeterium Callisti und auf einem Bilde der Cappella Greca im Coemeterium Priscillae, mithin auf den ältesten Darstellungen dieses Gegenstandes, während wir vom 3. Jahrhundert an den Propheten auf Fresken gewöhnlich nackt wiedergegeben finden.

Vgl. G. B. de Rossi, Bull. di arch. crist. 1864, pag. 42, No. 2; La Roma sotterranea crist., vol. I, tav. X; Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 19, No. 2 und tav. 2, No. 5; J. Wilpert, Fractio panis (Freiburg i. Br. 1895), S. 3 f. nebst Tafel IX.

[4]) Vgl. Tafel III, Nr. 1.

[5]) Vgl. Edmond Le Blant, Les sarcophages . . . d'Arles, pag. XI; Hennecke, a. a. O., S. 61; Otto Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums (Freiburg i. Br. 1897), S. 32 f.

in welcher das Ungeheuer den kopfüber schräg hinabstürzenden Propheten in seinen Rachen aufnimmt, im Einklang mit der Wiedergabe des Meerdrachens sowie der nackten Menschengestalt auf Katakombenfresken[1]) der ewigen Stadt.[2])

Auch für das Missverhältnis zwischen den Proportionen der menschlichen Figuren und der geringen Grösse des Fahrzeuges sowie für die naturwidrige Stellung des aufgereffΤten Segels in der Längsachse des Schiffes fehlt es in der Zahl der Freskogemälde der unterirdischen Coemeterien Roms sowie auch innerhalb der Sarkophagreliefs[3]) keineswegs an Parallelen.[4])

Für die Wiedergabe der Erweckung des Lazarus[5]) ist wiederum ein Schema gewählt, welches insbesondere auf römischen Fresken[6]) uns wiederholt begegnet:[7]) Der Heiland

---

1) Eine genauere Uebereinstimmung der Gesamtkomposition ist allerdings bei keinem der von Hennecke und Mitius aufgezählten Fresken festzustellen.

[Vgl. Hennecke, a. a. O., S. 62 (bezw. S. 58 ff.); Mitius, a. a. O., S. 14 ff., insbesondere S. 21 f.]

Bezüglich der Art des Sturzes des Propheten aber bietet ein Fresko des Coemeterium Ostrianum (vgl. Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 64, 2) verhältnismässig am meisten Aehnlichkeit dar; jedoch ist dort die Zeichnung viel freier und lebensvoller; auch erscheint dort Jonas noch in voller Gestalt, während auf dem syrakusanischen Bilde Kopf und Arme des Propheten bereits im Rachen des Ungetüms verschwunden erscheinen, eine Eigentümlichkeit, die in Darstelluugen der gleichen Scene auf römischen Sarkophagen öfter wiederkehrt (vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V (Prato 1879), tav. 367, 3; tav. 397, 5; tav. 404, 3 u. s. w.) und auch auf einem Goldglase von Köln (vgl. Garrucci, a. a. O., vol. III (1876). tav. 169, 1) sich findet.

2) Von den römischen Sarkophagen weisen manche wenigstens in Hinsicht auf die Wiedergabe des Seeungetüms eine weitgehende Uebereinstimmung mit unserem Fresko auf. Vgl. z. B. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 301, 2; tav. 397, 10; tav. 307, 1 (= Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 179 (pag. 193)). Vgl. auch Mitius, a. a. O., S. 47 f.

Ein gallischer Sarkophag bietet auch ein Analogon bezüglich der Zahl der Schiffer und ihrer Anordnung dar, zeigt aber weit grössere Lebhaftigkeit in Bezug auf ihre Haltung. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 301, 4; Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris (1886), pl. XXVI, 2. Das Gleiche gilt hinsichtlich der Darstellung des schon erwähnten Goldglases von Köln. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. III, tav. 169, 1.

3) Vgl. Mitius, a. a. O., S. 24 und S. 26, sowie S. 54 f.

4) Vgl. z. B. von Fresken Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 78, 2 (vgl. auch tav. 76, 1; tav. 79, 1; tav. 64, 2); vgl. ferner tav. 6, 2 und tav. 9, 2. Vgl. auch Venturi, a. a. O., vol. 1, fig. 12 und 13 (pag. 15 und 16). Vgl. von Skulpturen Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 301, 2 und tav. 307, 1 (= Venturi, a. a. O.. vol. I, fig. 179 (pag. 193)); vgl. ferner auch Garrucci, vol. V, tav. 301, 4.

5) Vgl. Tafel IV, No. 1.

6) Vgl. André Pératé, La résurrection de Lazare dans l'art chrétien primitif (Mélanges G. B. de Rossi (1892)), pag. 271 sq.; Edgar Hennecke, a. a. O., S. 78 f.; Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, 2. Heft, 1896), S. 140 f. (vgl. S. 124).

7) Vgl. beispielsweise Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 57, 2 nebst S. 61 (Fresko des Coemeterium SS. Petri et Marcellini); Giov. Batt. de Rossi, Roma sotterranea, t. III (1877), tav. VIII, 1 nebst S. 77 f. (Fresko des Coemeterium Callisti); Bulletino di archeologia cristiana, serie III, anno IV (1879), tav. I—II nebst pag. 95 (Fresko des Coemeteriums der Domitilla); Bull. di arch. crist., serie IV, anno IV (1886), tav. II, No. 1 nebst pag. 15 (Gemälde eines Cubiculums nahe dem Grabgemach der Scipionen).

Vgl. ferner J. Wilpert, Madonnenbilder aus den Katakomben (Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte, 3. Jahrg. (1889)), S. 290 f. nebst Tafel VI (Gemälde von der Frontwand eines Arcosols im Coemeterium Domitillae).

Vgl. auch de Rossi, Bull. di arch. crist., serie IV, anno VI (1888), tav. 8 nebst pag. 105 (Freskofragment des Coemeteriums der Priscilla, auf dem die Scene durch Beifügung der Schwester des Lazarus erweitert war).

steht schräg vor der Front der schmalen Grabädicula, zu deren Eingang mehrere Stufen emporführen; in der Eingangsöffnung aber erscheint die Gestalt des vom Tode Erweckten.[1])

Während jedoch Lazarus sonst in der Regel in Mumienform vor Augen geführt wird, war er hier, wenn anders die schwachen Farbreste, die sich erhalten haben, nicht täuschen, in der Weise dargestellt, dass er, in weisse Linnen eingehüllt, die Arme seitwärts erhoben hatte.[2])

Andererseits war auch die Haltung des Erlösers, soweit sich nach dem Befunde des Oberkörpers urteilen lässt, hier etwas bewegter als sonst bei der Wiedergabe der gleichen Scene auf Gemälden in der Regel[3]) zu beobachten ist.[4])

Endlich tritt bei unserem Fresko auch deutlich genug zu tage, dass es sich hier wie

[1]) In den wichtigsten Hauptgrundzügen der Darstellung weist auch ein Relief der Lipsanothek von Brescia, welche aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. G. stammt, Uebereinstimmung mit unserem Freskobild auf. (Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. VI, tav. 443 nebst pag. 65; Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1. Bd., fig. 386 nebst S. 502 ff. Vgl. dazu Georg Stuhlfauth, a. a. O., S. 39 ff.; A. Venturi, a. a. O., vol. 1, fig. 276 (pag. 291) nebst pag. 456 sqq., insbes. pag. 460.)

Von anderen Elfenbeinschnitzereien steht die Lazarusscene auf einem der beiden Buchdeckel des Domschatzes von Mailand unserem Fresko noch nahe. (Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. VI, tav. 455 nebst S. 81; G. Stuhlfauth, a. a. O., S. 66 ff.; A. Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 389 (pag. 425) nebst pag. 509 sqq.)

Indes weist diese Darstellung, welche in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts entstanden ist, eine Erweiterung des ursprünglichen Schemas auf, indem neben Christus noch eine knieende Frau in flehender Haltung, nämlich Maria Magdalena, die Schwester des Lazarus, sowie ein Jünger beigefügt erscheinen.

In ähnlicher Weise ist die Wiedergabe der Erweckung des Lazarus auch auf der Mehrzahl der einschlägigen Sarkophagdarstellungen gestaltet, von welchen das Relief eines Steinsarges, der bei S. Maria Maggiore in Rom gefunden wurde, besonders hervorgehoben werden mag. (Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 313, 4 nebst S. 26; vgl. auch Garrucci, vol. V, tav. 365, 2 = Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 185 (pag. 199)). Im übrigen ist bei dieser Klasse von Denkmälern an Stelle der Aedicula mit vorgelagerter Treppe fast durchgängig nur die Fassade eines Grabdenkmales vor Augen geführt, und häufig jede Andeutung von Stufen beiseite gelassen.

(Vgl. Hytrek in der Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer von Fr. X. Kraus, 2. Bd., S. 286 sq.)

[2]) Zwei Darstellungen des Coemeterium Callisti in Rom (im Cubiculum A_2 und A_6) sowie ein Bild der Cappella greca im Coemeterium Priscillae zeigen nur insoferne eine gewisse Aehnlichkeit, als auch dort Lazarus nicht in Mumien-Gestalt, sondern nur in das Grabtuch mehr oder minder eingehüllt erscheint. Die Gesamtauffassung, Stellung und Haltung der Figur ist aber auf jenen aus dem Ende des 2., bezw. dem Anfang des 3. Jahrhunderts stammenden Fresken der Katakombe des Callistus sowie auf dem noch dem ersten Drittel des 2. Jahrhunderts zugewiesenen Gemälde der Cappella Greca wesentlich verschieden. Vgl. Giov. Batt. de Rossi, Roma sotterranea, t. II (1867), tav. XIV und tav. XV nebst S. 344 sowie Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 9, 1 nebst S. 15 und tav. 5, 5 nebst S. 11; vgl. auch J. Wilpert, Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus (Freiburg i. Br. 1897), S. 27 und S. 32 nebst S. 31 ff.

Vgl. ferner J. Wilpert, Fractio panis (Freiburg i. Br. 1895), S. 4 f., S. 29 ff. und S. 78 nebst Tafel XI.

[3]) Man vergleiche jedoch die ausschreitende Stellung des Heilandes bei Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 57, 2; tav. 40, 1; tav. 25; ferner tav. 51, 1; tav. 53, 1; tav. 57, 1.

[4]) Von Sarkophag-Darstellungen finden sich bezüglich der Haltung Christi Analoga bei Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 313, 4; tav. 361, 1 und tav. 379, 2 und 3.

auch in analogen Fällen[1]) nicht um die getreue Nachahmung eines wirklichen Grabbaus, sondern nur um ein trübes Erinnerungsbild handelt.[2]) Dafür spricht der Aufbau der Langseite der Grabädicula, sowie die Eigentümlichkeit der Bedachung und die Gestaltung des Giebels.[3]) In dem Kreuzesschmuck der Giebelspitze aber liegt ein grober Anachronismus vor,[4]) dessen Bedeutung für die chronologische Fixierung der gesamten Freskenreihe wir später zu würdigen haben.

Hinsichtlich der Darstellung des guten Hirten[5]) ist wiederum eine Uebereinstimmung mit römischen Katakombenbildern wenigstens in Hinsicht auf die Gesamthaltung,[6]) sowie in Bezug auf die mit vertikalen Längsstreifen (clavi) geschmückte Kleidung[7]) zu verzeichnen. Hingegen bieten sich für die Art und Weise, in welcher vom Pastor bonus die kreuzweise gelegten Beine des auf den Schultern ruhenden Tieres mit beiden Händen festgehalten werden, dem Anscheine nach einzig und allein[8]) auf ausserrömischen Skulpturen Analoga[9])

---

[1]) Vgl. Joseph Strzygowski, Orient oder Rom (Leipzig, 1901), S. 96—98 und Tafel IV.

Es sind dort Darstellungen von Gebäuden mit Giebeldach und einer an der Schmalseite vorgelagerten Treppe näher gewürdigt, welche am Rande des aus Aegypten stammenden Danielstoffes des Berliner Kunstgewerbe-Museums eingewoben sind und fast durchgängig die Bezeichnung *Μαρτύριον* tragen, mithin als Grabkirchen erscheinen, welche zu Ehren von Blutzeugen errichtet wurden.

[2]) In welchem Masse derartige stereotype Architekturbilder weitere Verbreitung fanden, geht daraus hervor, dass auch für Tempel analoge Darstellungen von kleinen Giebelbauten mit vorgelagerter Treppe nicht nur in der griechischen Josua-Rolle des Vatikans, die dem 5—6. Jahrhundert entstammt, sondern auch noch in dem lateinischen Utrechter Psalter, welcher allem Anschein nach im 9. Jahrhundert in der Schule von Rheims entstanden ist, zur Verwendung gelangten. Vgl. einerseits Garrucci, a. a. O., vol. IV (1877), tav. 220, 2 nebst pag. 28 sq., andererseits Anton Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter (VIII. Bd. der Abhandlungen der philol.-histor. Classe der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissensch.), Leipzig (1880), Tafel IX zu Psalm 127; Tafel IV zu Ps. 43; N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, vol. I (Paris 1886), Abbildung auf S. 1 zu Ps. 149. J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, 1. Bd., 3. Heft (1900), S. 181/2 nebst Anm. 1 und S. 184 ff. sowie Figur 209 zu Psalm 86 (und Figur 208 zum Canticum Simeonis).

[3]) Vgl. oben S. 125.

[4]) Ein ähnlicher Anachronismus ist innerhalb eines Reliefs der Schmalseite eines Sarkophages des lateranischen Museums zu Rom zu konstatieren; dort ist im Hintergrunde der Darstellung der Ankündigung der Verleugnung Petri durch Christus ausser anderen Gebäulichkeiten auch ein Kuppelbau wiedergegeben, der von einem schrägschenkligen Monogramme überragt wird. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 323, No. 5 nebst pag. 46.

(Nicht erkennbar ist dieses Detail bei Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 57 (pag. 74).)

[5]) Vgl. Tafel IV, No. 2.

[6]) Vgl. Edgar Hennecke, a. a. O., S. 91 ff., insbes. S. 94. Auch Sarkophagreliefs bieten Aehnlichkeiten dar. Vgl. René Grousset, Le bon pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des chrétiens (Mélanges d'archéologie et d'histoire, V. année (1885)), pag. 161 sqq., insbes. pag. 163.

[7]) Vgl. E. Hennecke, a. a. O., S. 96 und S. 128 f.

[8]) Vgl. Heuser in der Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer von Fr. X. Kraus, 2. Bd. (1886), S. 588 ff., insbes. S. 592.

[9]) Uebereinstimmung mit dieser Haltung der Hände zeigt einerseits eine Reliefdarstellung eines Hirten auf einem Steincippus von Nîmes, welchen Le Blant für heidnischen Ursprungs zu halten geneigt ist (vgl. E. Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, pag. 112 und pl. XXXVI, fig. 3), ferner die Gestalt des Pastor bonus auf einer Sarkophagwand von Montrezat bei Nîmes (vgl. E. Le Blant, a. a. O., pag. 107 nebst pl. XXIX, fig. 2) und endlich bis zu einem gewissen Grad auch die Figur des guten Hirten an der Vorderfront eines Sarkophages von Pisa (vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 298, 1 nebst S. 7 f.).

dar. Ganz und gar beispiellos aber ist es,[1]) dass der gute Hirt entgegen dem Wortlaut der einschlägigen biblischen Stellen und der daran anknüpfenden Erörterungen von Kirchenvätern[2]) nicht ein Lamm oder Schaf, sondern ein junges Rind auf dem Rücken trägt.

Es erweckt diese Art der Darstellung, während man sonst nicht selten die Figur des Pastor bonus mit statuarischen Bildwerken, die den Hermes *κριοφόρος* vor Augen führen, in Parallele setzt,[3]) unwillkürlich die Erinnerung an die archaische Statue des sogenannten Kalbträgers (*μοσχοφόρος*) im Akropolis-Museum zu Athen, bei der auch die Füsse des Tieres in ganz analoger Weise mit beiden Händen an der Brust festgehalten werden.[4]) Gleichwohl kann irgendwelche Abhängigkeit von jener Kunstschöpfung schwerlich angenommen werden.

Auch muss es fraglich bleiben, ob die Wahl des auf den Schultern getragenen Tieres nur durch eine Laune des Künstlers oder durch tiefere Erwägungen bedingt war.

Denkbar aber könnte es immerhin erscheinen, dass die tiefgehenden Differenzen, welche zwischen den Montanisten und Novatianern einerseits und den Vertretern der römischen Kirche andererseits Jahrhunderte hindurch[5]) in Hinsicht auf die Behandlung der schweren Sünder sowie in Bezug auf die während einer Verfolgung von ihrem Glauben Abgefallenen bestanden, hin und wieder den Anlass zu einer Veränderung in der Darstellung des guten Hirten gegeben haben. Thatsächlich hat man auch schon aus dem Umstande, dass auf ein paar Goldgläsern der Pastor bonus auf den Schultern statt eines Lammes oder Schafes einen Widder trägt,[6]) und dass er auch auf einzelnen Freskogemälden mit einer Ziege auf dem Rücken erscheint,[7]) die Schlussfolgerung gezogen, dass eine derartige Wiedergabe des guten Hirten, dessen Gestalt an sich schon die Lehre von der Möglichkeit der Bekehrung und der Pflicht der Zulassung aller reumütigen Sünder zur Busse und zu den Gnadenmitteln der Kirche vergegenwärtige,[8]) in noch schärferer Weise einen Protest gegen die rigorosen Tendenzen der Montanisten und ähnlicher Sekten zum Ausdruck bringe,[9]) welche die schweren

---

[1]) Vgl. Carl Maria Kaufmann, Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums (Forschungen zur monumentalen Theologie und vergleichenden Religionswissenschaft, I. Bd., Mainz 1900), S. 144, Anm. 3.

[2]) Vgl. E. Hennecke, a. a. O., S. 244 ff.

[3]) Vgl. z. B. Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 19 und 20 (pag. 23) nebst pag. 34 sqq. Vgl. dagegen Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst S. 172 f.; Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1. Bd., S. 102.

[4]) Vgl. Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 18 (pag. 23); Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 1. Bd. (1900), S. 261 nebst Abbildung auf S. 262; Maxime Collignon-Eduard Thraemer, Geschichte der griechischen Plastik, 1. Bd. (1897), fig. 102 nebst S. 226 ff.

[5]) Vgl. z. B. Fr. X. Funk, Lehrbuch der Kirchengeschichte, 3. Aufl., 1898, S. 82 ff.

[6]) Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. III (1876), tav. 175, 4 und 9 nebst pag. 135 sqq.

[7]) Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. II (1873), tav. 44, 1 nebst pag. 52 und tav. 76, 2 nebst pag. 82 (Gemälde aus dem Coemeterium SS. Petri et Marcellini und aus dem Coemeterium Priscillae). Vgl. auch Joseph Wilpert, Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus (1891), S. 11; Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche (1892) S. 52.

[8]) Vgl. Fr. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer, 2. Bd. (1886), S. 592 Spalte a und S. 593 Spalte a.

[9]) Fr. X. Kraus hob zur Begründung seiner Ansicht ausdrücklich die auf Melito zurückgeführte Gleichstellung von hirci und reprobi, haedi und peccatores hervor.

Sünder für immer aus der kirchlichen Gemeinschaft ausschlossen. Der gleiche Gedanke könnte mithin auch dort nahe gelegt erscheinen, wo wir an Stelle eines Lammes oder Schafes ein junges Rind auf den Schultern des Pastor bonus erblicken.[1])

Im Gegensatz zu den bisher aufgezählten Gemälden biblischen Inhalts, welche trotz mancher mehr oder minder bedeutsamer Eigentümlichkeiten dennoch eine unleugbare Verwandtschaft mit Darstellungen des römischen Kunstkreises zeigen, scheint das Bild, in welchem ich eine kompendiöse Darstellung des Einzuges Jesu in Jerusalem erblicken zu können glaube,[2]) eher auf byzantinische Einflüsse hinzudeuten.

Wenigstens steht die Art und Weise, wie der noch im früheren, unbärtigen Typus gegebene Heiland hier allem Anscheine nach gleich einer Frau mit auf einer Seite herabhängenden Füssen auf dem Reittiere sitzt, im Widerspruch zu der auf römischen Sarkophagen und verwandten Darstellungen eingehaltenen Gepflogenheit, hingegen im vollen Einklang mit der auf Bildwerken des Ostens vertretenen Auffassung.[3])

Die sonstige Ausgestaltung der Scene aber[4]) lässt freilich eine weitergehende Abhängigkeit von irgend einem nachweisbaren Vorbild nicht erkennen und bietet demgemäss auch ihrerseits einen Beleg für die Eigenart der in unserem Hypogeum vertretenen Kunstrichtung dar.

Im übrigen könnte man sich versucht fühlen, wenigstens einen indirekten Hinweis auf byzantinische Einflüsse auch in den symmetrisch zu beiden Seiten des mystischen Korbes angeordneten Pfauen für gegeben zu erachten, welche sich ursprünglich an der Stirnseite des Arcosols unterhalb der Nischenöffnung fanden.[5])

Denn durch diese Darstellung, zu welcher durch andere Katakombenbilder von Syrakus selbst Analoga dargeboten sind,[6]) werden wir immerhin lebhaft an Reliefs auf ravennatischen Sarkophagen erinnert, bei welchen uns symmetrisch angeordnete Pfaue zu beiden

[1]) Ein literarisches Zeugnis dafür, dass etwa die Ausdrücke boves, tauri oder vituli in ähnlicher Weise wie hirci oder haedi von Kirchenschriftstellern zur bildlichen Bezeichnung schwerer Sünder gebraucht worden seien, vermag ich nicht beizubringen. Vgl. indes Heuser in der Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer von Fr. X. Kraus, 2. Bd., S. 518 f.

[2]) Vgl. Tafel IV, No. 2.

[3]) Vgl. Joseph Strzygowski, Byzantinische Denkmäler, 1. Bd. (Wien, 1891): Das Etschmiadzin-Evangeliar, S. 38 f.; Die christlichen Denkmäler Aegyptens (Römische Quartalschrift, 12. Bd., 1898), S. 13; E. Dobbert, Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis (Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen, 15. Bd., 1894), S. 149 ff.; Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis (Berlin-Leipzig 1898), S. 91 ff.

[4]) Dass ein Relief der Maximians-Kathedra von Ravenna eine Parallele zu der Beigabe von Oranten auf unserem Fresko darbietet, wurde schon oben S. 127, Anm. 4 erwähnt.

[5]) Vgl. Tafel II, Nr. 1.

[6]) Zwei Pfaue, zu beiden Seiten des mystischen Gefässes angebracht, bilden den Hauptschmuck der Wandfläche unterhalb der Oeffnung der Grabnische der Marcia in der Nekropole Cassia; vgl. Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea (1897), Tafel X, No. 1 nebst S. 773, S. 787 und S. 796 f. (103, 117 und 126 f.).

An der Laibung eines Arcosols der Katakombe Cassia sind einmal auch ein Pfau und eine Art Fasan zu beiden Seiten eines Gefässes dargestellt, aus welchem Rosenzweige emporspriessen. Vgl. Joseph Führer, a. a. O., S. 780 f. (110 f.), No. XIV, 1 Ende.

Seiten eines Gefässes entgegentreten,[1]) während sie noch häufiger zu beiden Seiten eines oft von einem Kreise oder Kranze umschlossenen Monogrammes oder auch eines Kreuzes uns begegnen.[2]) Eine Einwirkung vonseiten der byzantinischen, beziehungsweise orientalisch-christlichen Kunst auf derartige ravennatische Kunstwerke aber gilt hervorragenden Forschern als unbestreitbar.[3])

Die Bildhauerkunst von Ravenna weist übrigens noch weitere Parallelen zu der Darstellung auf unserem Fresko auf.

Zwei Pfaue zu beiden Seiten eines Gefässes, aus welchem Ranken emporspriessen, sind als Bestandteil des Innenschmuckes sowohl in S. Apollinare in Classe als auch in S. Apollinare nuovo verwertet.[4])

Des weiteren begegnen uns in der Stuckverzierung einer Seitennische neben einem der Fenster des in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts reich ausgeschmückten Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna (= S. Giovanni in fonte) Pfaue zu beiden Seiten eines mit Früchten gefüllten Korbes.[5])

---

[1]) Vgl. vor allem das Relief auf einem Sarkophagdeckel von Ravenna bei Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 391, Nr. 2.

Vgl. ausserdem auch Garrucci, a. a. O., tav. 390, No. 2 (Relief an der Vorderfront eines Steinsarges) = Charles Diehl, Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle, Paris (1901), fig. 83 (pag. 221) = Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 212 (pag. 224) = Walter Goetz, Ravenna (1901), Abb. No. 86 (S. 83). Vgl. auch die Schmalseite eines Sarkophages von Fusignano (in der Nähe von Ravenna) bei Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 393, No. 3.

[2]) Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. V, tav. 311, No. 5; tav. 337, No. 2; tav. 389, No. 2 und No. 4; tav. 393, No. 2 und No. 3; tav. 391, No. 3 = Ch. Diehl, a. a. O., fig. 78 (pag. 201) = Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 209 (pag. 221). Vgl. auch Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 211 (pag. 223).

Vgl. auch Giov. Batt. de Rossi, Coperchio di sarcofago rinvenuto presso Ravenna con scultura effigiante una croce cereofora (Bulletino di archeologia cristiana, V serie, anno II (1891), tav. VII nebst pag. 105 sqq.) [Schmalseite eines Sarkophagdeckels mit zwei auf Stufen stehenden Pfauen zu beiden Seiten eines Kreuzes, von dessen Querbalken die Buchstaben *A* und *Ω* herniederhangen.]

[3]) Vgl. insbesondere C. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes (Paris, 1879), pag. 80 sq., pag. 113 sqq., pag. 117; L'art byzantin (Paris, 1892), pag. 82 sq., pag. 88, pag. 102 sqq.; Ed. Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts (Repertorium für Kunstwissenschaft, 14. Bd., 1891), S. 184; Joseph Strzygowski, Byzantinische Denkmäler, 1. Bd.: Das Etschmiadzin-Evangeliar (1891), S. 50; Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis (1898), S. 128. Vgl. ferner Ch. Diehl, a. a. O., pag. 641 sqq. Vgl. auch Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst (München, 1895), S. 258 ff. Vgl. dagegen Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1. Bd. (1896), S. 254.

[4]) Vgl. Ch. Rohault de Fleury, La Messe. Études archéologiques sur ses monuments, vol. IV (Paris, 1883), pl. 279, fig. 5 nebst pag. 86 col. b (Basrelief innerhalb einer halbkreisförmigen Umrahmung in S. Apollinare in Classe; eine Angabe über die Art des Denkmals fehlt); vol. III, pag. 88, col. a und vol. IV, pl. 280, fig. 4 nebst pag. 78 col. a und b (Basrelief einer Seitenkapelle von S. Apollinare nuovo). Vgl. Venturi, a. a. O., fig. 210 (pag. 222). Vgl. ausserdem auch noch Ch. Rohault de Fleury, a. a. O., vol. III, pl. 222 und pag. 88. (Transenne der gleichen Kapelle: zwei Pfaue zu beiden Seiten eines reichgeschmückten Kreuzes mit oblonger Umrahmung, welche durchgängig von Rankenwerk eingefasst ist, das einem unmittelbar unter dem Kreuze stehenden Gefässe entspriesst.) Vgl. auch Ch. Diehl, a. a. O., fig. 129 (pag. 373) sowie die Abbildung No. 106 bei Walter Goetz, Ravenna (1901), S. 93.

[5]) Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. VI (1880), tav. 406, 8 nebst S. 6. Vgl. auch Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, S. 205 ff.; Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1. Bd., S. 428 f.

In dem Ornamentstreifen aber, welcher sich an der Vorderfront der Maximians-Kathedra von Ravenna unmittelbar unterhalb der Sitzfläche findet, führen uns die spätestens um die Mitte des 6. Jahrhunderts entstandenen Elfenbeinschnitzereien zu beiden Seiten eines Monogrammes, welches die Auflösung „S. Maximiano episcopo“ verlangt,[1]) symmetrisch einander gegenübergestellte Pfaue vor Augen und zwar inmitten von Weinranken, in deren Geäste Vögel und allerlei andere Tiere erscheinen.[2])

Auch in diesen Werken sieht man nun aber Erzeugnisse griechischen Geistes.[3])

Abgesehen von diesen Skulpturen mag noch der Rest eines Mosaiks erwähnt werden, das 1841 in Ravenna nahe der heute zerstörten Kirche S. Severo gefunden wurde und gegenwärtig in der Accademia delle Belle Arti aufbewahrt wird. Auch hier werden uns zwei Pfaue zu beiden Seiten eines breiten Gefässes vor Augen geführt.[4])

Aehnliche Darstellungen haben sich innerhalb der Einflusssphäre der byzantinischen Kunst auf italischem Boden auch sonst noch mehrfach erhalten.

So zeigt das Relief einer Schranke der Tribüne des Hauptschiffes der Marcus-Kirche in Venedig in prächtiger Ausführung zwei Pfaue zu beiden Seiten eines kelchähnlichen Gefässes, aus welchem Ranken mit Laubwerk und Blüten sich erheben; das eine der beiden Tiere pickt eben nach einer der Blüten, das andere hingegen wendet den Kopf ab.[5])

Abgesehen von diesem Werke, welches spätestens dem Ende des 7. Jahrhunderts entstammt, findet sich auch noch an der Aussenseite der Schatzkammer der Kirche eine Stein-

[1]) Gewöhnlich wird diese Kathedra mit dem Erzbischof Maximianus von Ravenna († um 556) in Verbindung gebracht. Hingegen setzt Venturi, a. a. O., vol. I, pag. 466 sqq. (insbes. pag. 475), die Elfenbeinschnitzereien noch in die ersten Dezennien des 5. Jahrhunderts; er bezieht die Inschrift auf einen Bischof Maximianus von Konstantinopel (um 431). Indes steht diese Annahme in Widerspruch zu der Wahl lateinischer Buchstaben für die in Monogramm-Form gegebene Dedikations-Inschrift.

[2]) Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. VI, tav. 414 A nebst S. 17 f.; Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1. Bd., fig. 388 nebst S. 504 ff. Vgl. auch Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, S. 129 f.; Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, S. 86 ff.; Émile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle, t. I (Ivoires), Paris (1896), pl. VII sowie pag. 67 sqq.; Ch. Diehl, a. a. O., fig. 208 nebst pag. 653 sq.; Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 278 (pag. 294) und fig. 281 und 282 (pag. 298 sq.); Walter Goetz, Ravenna (1901), Abbildung No. 110 und 112 nebst S. 89 f.

[3]) Vgl. bezüglich der Ausschmückung des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna V. Schultze, a. a. O., S. 207; Ed. Dobbert, Zur Geschichte der altchristlichen und der frühbyzantinischen Kunst (Repertorium für Kunstwissenschaft, 21. Bd., 1898), S. 97 unter Berufung auf das in russischer Sprache erschienene Werk von E. K. Redin, Die Mosaiken der ravennatischen Kirchen, 1896.

Vgl. in Bezug auf die Kathedra des Maximianus, welche man in neuerer Zeit mit der syro-ägyptischen Kunstentwicklung der frühbyzantinischen Epoche in Verbindung bringt, Ed. Dobbert, Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur (Rep. f. K.-W., 8. Bd., 1885), S. 173; C. Bayet, L'art byzantin (1892), pag. 92 f.; André Pératé, L'archéologie chrétienne (1892), S. 345 ff., insbes. aber Molinier, a. a. O., pag. 67, pag. 69, pag. 73; Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung (Serie II): Aus Sammlungen in Italien (Rom, 1900), No. 41 (S. 26) und No. 62—63 (S. 34); Ch. Diehl, a. a. O., pag. 654. Vgl. ferner Walter Goetz, a. a. O., S. 89; Venturi, a. a. O., vol. I, pag. 475. Vgl. hingegen G. Stuhlfauth, a. a. O., S. 84 f.; Fr. X. Kraus, a. a. O., S. 504.

[4]) Vgl. Rohault de Fleury, La Messe, vol. IV (1883), pl. 279, fig. 1 nebst pag. 81 col. b.

[5]) Rohault de Fleury, La Messe, t. III, pag. 83, No. VI und pag. 84, No. VI nebst pag. 87, sowie t. IV, pl. 288 nebst pag. 79 b.

platte aus karolingischer Zeit mit der Darstellung von zwei Pfauen zu beiden Seiten eines Gefässes, dem Ranken mit Blüten entspriessen.[1])

Ausser diesen Skulpturen, welche vielleicht aus dem Osten nach Venedig gebracht wurden, mögen auch noch zwei Reliefs des Domes von Torcello Erwähnung finden, die an der Brüstungswand der Säulenreihe angebracht sind, welche den Altarraum vom Hauptschiff trennt.

Beiderseits ist innerhalb einer Einfassung durch ein Rosettenband auf einem achteckigen Pfeiler eine tiefe Schale mit weiter Oeffnung wiedergegeben, aus welcher zwei symmetrisch einander gegenüberstehende Pfaue trinken, welche auf Rankenwerk sich erheben.[2])

Die Vorbilder für diese Reliefdarstellungen, welche heutzutage[3]) dem Anfang des 11. Jahrhunderts zugeschrieben werden,[4]) glaubt man in dem plastischen Schmuck von Elfenbeinkästchen aus dem 9. oder 10. Jahrhundert zu erkennen,[5]) deren Darstellungen selbst wieder als Nachahmungen byzantinischer Werke betrachtet werden.

Im übrigen haben sich Analoga zu dem in Frage stehenden Freskobild unseres Hypogeums auch aus weit früherer Zeit in einem Gebiete erhalten, das oströmischen Einflüssen unbestreitbar direkt unterworfen war.

So treffen wir zwei Pfaue inmitten von Rankenwerk zu beiden Seiten eines Gefässes auf einer architektonischen Skulptur Syriens, welche dem 5. oder 6. Jahrhundert ihren Ursprung verdankt.[6])

Ausserdem scheinen zwei pfauenartige Vögel zu beiden Seiten eines aus einem Kreise emporsteigenden Kreuzes an der Rückwand eines Arcosols einer der gleichen Periode angehörigen Grabkammer von Chéf-à' Amer (Cafarnao) in Palästina aufgemalt zu sein.[7])

Allein auch auf einem bleiernen Wassergefäss in Eimerform, welches bei Tunis gefunden wurde und dadurch besonderes Interesse darbietet, dass es durch die Vereinigung beliebter Typen christlicher Skulptur und solcher von profanem, beziehungsweise heidnischem Gepräge einen Rückschluss auf den Synkretismus an der Wende des 4. und 5. Jahrhunderts

[1]) Rohault de Fleury, a. a. O., t. III, pl. 231 nebst pag. 86, col. b und pag. 87, No. L.

[2]) Rohault de Fleury, a. a. O., t. III, pl. 229, No. 1 und pl. 243 nebst pag. 90 sq. und pag. 118, col. b; vgl. t. IV, pag. 89, col. a.

[3]) Rohault de Fleury setzte noch das Ende des 7. Jahrhunderts als Entstehungszeit dieser Reliefplatten an.

[4]) Vgl. Hans Graeven, Ein Reliquienkästchen aus Pirano (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 20. Bd., Wien, 1899), S. 8; Adamo ed Eva sui cofanetti d' avorio bizantini (L'arte [già Archivio storico dell' arte], anno II (1899), pag. 297/8); Venturi, a. a. O., vol. I, pag. 524.

[5]) Vgl. z. B. das Relief eines Elfenbeinkästchens des Museo civico in Pisa, abgebildet von H. Graeven, L'arte, anno II (1899), fig. 1, pag. 298.

[6]) Le Cte Melchior de Vogüé, La Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIe siècle (Paris, 1865—1877), t. I, pl. 45 nebst pag. 90 (Relief eines Thürsturzes an einem Gebäude von Dana); C. Bayet, L'art byzantin (Paris, 1892), fig. 27 nebst pag. 84 und 88; Ch. Diehl, a. a. O., fig. 184 (pag. 583) sowie pag. 648.

[7]) Vgl. G. B. de Rossi, Bull. di arch. crist., serie V, anno I (1890), tav. I—II nebst pag. 5 sqq.

gestattet, sind wiederum zwei Pfaue zu beiden Seiten eines Gefässes uns vor Augen gestellt, aus dem sie zu trinken scheinen.[1])

Andererseits finden sich verwandte Darstellungen doch auch auf gallischen Sarkophagen[2]) und Inschrifttafeln[3]) sowie auf einem Steinsarge von Pavia.[4])

Ueberdies sind auch auf Freskogemälden von christlichen Hypogeen, deren künstlerische Ausstattung Verwandtschaft mit den Erzeugnissen der coemeterialen Kunst Roms zeigt, ähnliche Motive verwertet worden.

So bilden in einer aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammenden Grabkammer nahe der Stadt Sopianae in Pannonia inferior, dem heutigen Fünfkirchen in Ungarn, symmetrisch angeordnete Pfaue zu beiden Seiten einer mit Blumen gefüllten und mit Bändern umwundenen Vase einen zweimal vertretenen Bestandteil der Dekoration der Decke des Cubiculums.[5])

In einem Hypogeum aus dem Ende des 3. Jahrhunderts aber, das bei Cagliari in Sardinien sich fand, sind zu beiden Seiten einer von einem roten Bande umschlossenen Marmorinschrift auf einen Familienvater Munatius Irenaeus zwei Pfaue einander gegenübergestellt, über welchen die Worte „pax tecum sit cum tuis“ aufgemalt wurden.[6])

---

[1]) Vgl. Giov. Batt. de Rossi, Secchia di piombo trovata nella reggenza di Tunisi (Bull. di arch. crist., anno V (1867), pag. 77 sqq. nebst Abbildung 1 auf beigegebener Tafel); Garrucci, a. a. O., vol. VI (1880), tav. 428, No. 1—2 und pag. 33 sq.; Edmond Le Blant, Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens (Mélanges d'archéologie et d'histoire, vol. III (1883), pag. 445 sq. nebst pl. X); V. Schultze, Arch. der altchristl. Kunst (1895), S. 277 nebst Anm. 3; Fr. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst, 1. Bd. (1896), S. 241 f. nebst Abbildung 198.

[2]) Vgl. Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (Paris, 1886), pl. VI, No. 2 nebst pag. 23 sq.: Marmorsarkophag der Kathedrale von Vienne mit eingravierter Abbildung eines Gefässes, aus welchem Reben nebst Trauben emporspriessen, während beiderseits ein Pfau nach den Beeren pickt. [Vgl. auch pl. XXIV, No. 3 nebst pag. 87: Steinsarg von Angoulême mit ähnlichem Motive.] Vgl. auch pag. 58: Fragment eines Sarkophagdeckels aus Charenton du Cher mit der Darstellung eines von einem Kranze umschlossenen schrägschenkeligen Monogrammes mit *A* und *Ω* zwischen zwei Pfauen; Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles (Paris, 1878), pag. 70, No. 78: Schmalseiten eines Sarkophagdeckels vom Jahre 553 n. Chr. G. mit je einem von einem Kreis umschlossenen Monogramm zwischen zwei Pfauen.

[3]) Vgl. Edmond Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle (1856), t. I, pl. 8, No. 34 nebst S. 135 ff.; No. 60 (Inschrift auf den Presbyter Romanus); t. II, pl. 70, No. 423 nebst S. 302, No. 546 (Inschrift auf Eusebia „religiosa magna“); S. 584 f., No. 689 (Inschrift auf Uranius vom Jahre 491): diese drei Inschriften zeigen eine Darstellung des mystischen Gefässes zwischen zwei Pfauen. Vgl. ausserdem t. I, pl. 34, No. 214 nebst S. 430, No. 326 (Darstellung eines von einem Kreise umschlossenen schrägschenkeligen Monogrammes mit *A* und *Ω* zwischen zwei Pfauen).

[4]) Vgl. Rohault de Fleury, a. a. O., vol. III, pag. 87, col. b u. pag. 90, col. b; vol. IV, pl. 291, fig. 2 nebst pag. 95, col. a (Sarkophag aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts): zwei Pfaue aus einem Gefäss trinkend, das von einem Kreuz überragt wird.

[5]) Emerich Henszlmann, Die altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen (Mittheilungen der k. k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XVIII. Bd. (1893)), S. 57 ff. nebst Tafel I; Giov. Batt. de Rossi, Bull. di arch. crist., serie II, anno V (1874), pag. 150 sqq. nebst Tafel VII.

[6]) Giov. Batt. de Rossi, Cubicoli sepolcrali cristiani adorni di pitture presso Cagliari in Sardegna (Bull. di arch. crist., serie V, anno III (1892), pag. 130 sqq., insbesondere pag. 132, pag. 136, pag. 139 sq. nebst tav. V).

Ueberdies sind nun aber auch zu Rom selbst Fresken auf uns gekommen, welche zwei Pfaue in symmetrischer Stellung zu beiden Seiten eines centralen Zwischengliedes[1]) uns vor Augen führen.

So zeigte ein Gemälde aus dem Ende des 3. Jahrhunderts, welches einen Loculus der Arenaria zwischen dem Coemeterium Thrasonis und dem Coemeterium Jordanorum schmückte, ursprünglich zwei Pfaue zu beiden Seiten einer Guirlande, über welcher in roten Buchstaben die Inschrift „[M]arcianeti [i]n pace" angebracht war.[2])

Ebenso hat sich in einem aus dem 3. Jahrhundert stammenden Cubiculum des Coemeteriums der hl. Lucina, eines Abschnittes der Katakombe des Callistus, eine Wanddekoration erhalten, welche unter zwei langgestreckten Guirlanden, zwischen denen eine dritte sich tiefer herniedersenkt, zwei einander gegenübergestellte Pfaue aufweist.[3])

Ebenso treten uns zwei Pfaue in symmetrischer Anordnung auch zu beiden Seiten einer dem 2. Jahrhundert angehörigen Inschrifttafel an der Rückseite eines der beiden Arcosolien im Cubiculum des Ampliatus entgegen, welches de Rossi als einen der ältesten Bestandteile des Coemeteriums der Domitilla betrachtet.[4])

Endlich sind in dem nach den Acilii Glabriones benannten Abschnitt des Coemeteriums der Priscilla auf einem aus dem 2. Jahrhundert stammenden Fresko an der Decke einer grösseren Nische am Fusse der ursprünglichen Treppe zwei Pfaue zu beiden Seiten eines Kantharos einander gegenübergestellt, während Spuren einer ähnlichen Komposition auch an der Rückwand einer Nische einer benachbarten Galerie sich fanden.[5])

Es ergibt sich demgemäss die Notwendigkeit, die Verwertung symmetrisch zu beiden Seiten eines Korbes, eines Gefässes und dergleichen angeordneter Pfaue der christlichen Kunst des gesamten römischen Reiches und nicht der oströmischen Kunstübung allein zuzu-

---

[1]) Ohne centrales Zwischenglied sind symmetrisch angeordnete Pfaue zu beiden Seiten der Arcosolöffnung an der Hauptwand des sogenannten Cubicolo dei cinque santi im Coemeterium der hl. Soteris, einem Bestandteil der Katakombe des Callistus, zur Verwertung gelangt, um im Verein mit Blumen und Fruchtzweigen und mancherlei Vögeln auf das Paradies als Aufenthaltsort der fünf zur Darstellung gebrachten Oranten hinzuweisen.

Vgl. Giov. Batt. de Rossi, La Roma sotterranea cristiana, t. III (1877), tav. I—III nebst pag. 49 sqq.; André Pératé, L'archéologie chrétienne (1892), fig. 72 nebst pag. 114 sq.; Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1. Bd. (1896), fig. 12 nebst S. 49; Horace Marucchi, Éléments d'archéologie chrétienne, vol. I (Notions génerales), Paris (1899), Abbildung auf pag. 275; vol. II (Itinéraire des catacombes), Paris (1900), Abbildung auf pag. 159.

[2]) Vgl. Giov. Batt. de Rossi, Scoperte nell' arenaria tra i cimiteri di Trasone e dei Giordani sulla via Salaria nuova (Bull. di arch. crist., serie II, anno IV (1873)), pag. 5 sqq., insbesondere pag. 19 nebst tav. I—II.

[3]) Vgl. Giov. Batt. de Rossi, La Roma sotterranea cristiana, t. I (1864), tav. XVI nebst S. 327; Garrucci, a. a. O., vol. II (1873), tav. 3, No. 3 nebst S. 9.

[4]) Vgl. de Rossi, Scavi nel cimitero di Domitilla (Bull. di arch. crist., III serie, anno V (1880)), pag. 169 sqq.; Il cubicolo di Ampliato nel cimitero di Domitilla, (l. l., III serie, anno VI (1881)), pag. 57 sqq., insbes. pag. 62 nebst tav. III—IV; André Pératé, a. a. O., fig. 27 (pag. 56); Marucchi, a. a. O., vol. II, Abbildung auf pag. 123.

[5]) Vgl. Giov. Batt. de Rossi, L' ipogeo degli Acilii Glabrioni nel cimitero di Priscilla (Bulletino di archeologia cristiana, serie IV, anno VI (1888/89)), pag. 15 sqq., vgl. insbes. pag. 30 (vgl. auch pag. 12 nebst tav. III).

(Vgl. auch A. de Waal, Manius Acilius Glabrio (Röm. Quartalschrift, 4. Jahrg. (1890)), S. 305 ff., insbes. S. 308.

schreiben und ebenso wie die gleichfalls häufige Verwendung symmetrisch einander gegenübergestellter Tauben als Nachklang der in der dekorativen heidnischen Kunst oft genug geübten Gepflogenheit einer symmetrischen Anordnung von Tiergestalten überhaupt, wie z. B. Löwen, Sphinxen, Greifen und insbesondere auch Vögeln[1]) verschiedener Art zu betrachten.

Bezüglich des Deckengemäldes,[2]) auf welchem ausser ein paar Pfauen und einem Rebhuhn insbesondere Guirlanden in regelloser Anordnung sowie rosenähnliche Blumen zur Dekoration verwendet sind, stehen mir vollständig entsprechende Analoga nicht zu Gebote. Indes fehlt es nicht an Beispielen, welche wenigstens eine teilweise Uebereinstimmung darbieten.

So finden wir regellos verteilte Guirlanden ausserhalb Syrakus selbst[3]) vor allem auf dem Deckengemälde des schon erwähnten[4]) Arcosols eines Hypogeums von Cagliari in Sardinien[5]) und zwar in Verbindung mit Rosen sowie im Anschluss an kleinere Vögel; ausserdem treffen wir regellos angeordnete Guirlanden nebst rosenähnlichen Blüten auch auf Bildern römischer Katakomben.[6]) In symmetrischer Anordnung aber treten uns Guirlanden im Verein mit rosenähnlichen Blüten nicht nur für sich allein,[7]) sondern auch gerade

[1]) Vgl. Pasquale d'Amelio-Edoardo Cerillo, Pompei. Dipinti murali scelti (1887), tav. VII (symmetrisch angeordnete Pfaue oberhalb sich kreuzender Goldstäbe); tav. IX (symmetrisch angeordnete Pfaue und Tauben, dazwischen eine Statuette; symmetrisch angeordnete Schwäne, dazwischen eine Maske mit Arabesken); tav. XII (symmetrisch angeordnete Tauben, dazwischen ein fächerartiges Ornament); tav. XIV (symmetrisch angeordnete Pfaue und Wasservögel ober Guirlanden, welche von einem Becken ausgehen). Pasquale d'Amelio-A. Sogliano, Nuovi scavi di Pompei. Casa dei Vettii (1898), tav. VIII (symmetrisch angeordnete Pfaue und Wachteln, dazwischen Arabesken).

[2]) Vgl. Tafel II, No. 2.

[3]) In Syrakus ist die Decke eines Grabgemaches der Nekropole Cassia ausschliesslich mit regellos angeordneten Guirlanden und rosenähnlichen Blumen geschmückt.
Vgl. J. Führer, a. a. O., S. 779 (109), No. VIII, 4.
Ausserdem finden sich regellos verteilte Guirlanden auch auf einem Fresko an der Laibung eines Arcosols der Katakombe Cassia, welches die Darstellung einer weiblichen Orans in reichem Prunkgewande und mehrerer Vögel von grellfarbigem Gefieder aufweist. Vgl. J. Führer, a. a. O., S. 781 (111), No. XIV, 2.

[4]) Vgl. oben S. 145 nebst Anmerkung 6.

[5]) Vgl. G. B. de Rossi, Bull. di arch. crist., serie V, anno III (1892), pag. 133 und pag. 139 sq.

[6]) Solche Guirlanden in regelloser Verteilung sind im 4. Jahrhundert nach Chr. G. an einer für Loculigräber bestimmten Wandfläche des Coemeterium Thrasonis aufgemalt worden und zwar in Verbindung mit rosenähnlichen Blumen und symmetrisch angeordneten Vögeln sowie der Gestalt einer Orans. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 73, No. I nebst S. 79; Théophile Roller, Les catacombes de Rome (Paris 1881), vol. I, pl. 46, No. 1 nebst S. 286. Auch im Coemeterium SS. Petri et Marcellini sind Guirlanden in regelloser Anordnung nebst einzelnen Blumen auf einer kaum vor dem fünften Jahrhundert entstandenen Darstellung des thronenden Christus zu finden, an dessen Seite die Apostel Petrus und Paulus stehen; ebenso sind Guirlanden auch neben den Gestalten von vier Heiligen eingestreut, welche ebendortselbst zu beiden Seiten des auf dem mystischen Berge stehenden Lammes vor Augen geführt werden. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 58, No. I; Roller, a. a. O., vol. II, pl. 85, No. 3 nebst S. 283 ff.

[7]) Vgl. z. B. G. B. de Rossi, La Roma sotterranea cristiana, t. III (1877), tav. XIII nebst S. 79 über ein Fresko der Katakombe der hl. Soteris, eines Annexes des Coemeterium Callisti zu Rom.

in Verbindung mit Pfauen[1]) und dergleichen[2]) auf dem Festland von Italien öfter entgegen. Ebendortselbst treffen wir auch Gegenstücke zu dem eigenartigen Abschluss, welchen in unserem Hypogeum[3]) Scenen aus dem alten und dem neuen Testamente durch Doppel-Guirlanden und rosenähnliche Blumen erhalten haben.[4])

Im übrigen ist die häufige Verwertung der beiden eben genannten dekorativen Elemente für Sizilien selbst geradezu charakteristisch.

Guirlanden nebst rosenähnlichen Blumen erscheinen zum Teil allein,[5]) zum Teil als

---

[1]) Vgl. G. B. de Rossi, La Roma sotterranea cristiana, t. I (1864), tav. XVI nebst S. 327 und Garrucci, a. a. O., vol. II (1873), tav. 3, No. 3 über ein schon früher (S. 146 nebst Anm. 3) erwähntes Gemälde des Coemeteriums der hl. Lucina in Rom. [Vgl. auch Roller, a. a. O., t. I, pl. IV, 2 und pl. V, 1 nebst S. 11 ff. über Fresken eines jüdischen Grabgemaches der Via Appia bei Rom.]

Vgl. ferner Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 104, No. 1 und tav. 92, No. 2 sowie Victor Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel (Jena 1877), S. 47 f. und S. 25 über zwei Fresken von Neapel.

[2]) In Verbindung mit symmetrisch angeordneten Tauben finden sich Doppelguirlanden nebst Zweigen mit rosenähnlichen Blüten in einem Arcosol des Coemeteriums des Callistus zu Rom oberhalb der Umrahmung von zwei Gemälden, welche de Rossi auf das Verhör und die Verurteilung von Martyrern bezog, während Wilpert in der einen Scene die Verurteilung der beiden Alten durch Daniel und die Befreiung der Susanna erkennt, das andere nur fragmentarisch erhaltene Fresko aber als die Wiedergabe des Quellwunders des Moses betrachtet. Vgl. G. B. de Rossi, Roma sotterranea, t. II (1867), tav. XIX und tav. XX, No. 2 nebst (S. 219 ff.), S. 267; Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 16, No. 2; J. Wilpert, Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus (1897), fig. 7 und 8 nebst S. 11 ff.

[3]) Vgl. Tafel III, No. 1 und 2; Tafel IV, No. 1 und 2; vgl. auch Tafel V, No. 3.

[4]) Für die unmittelbare Verbindung derartiger Elemente von dekorativem, bezw. symbolischem Charakter mit Darstellungen biblischer Scenen, die unter freiem Himmel sich abspielen, bietet sich zunächst ein Analogon dar in einem Freskobild einer der Katakomben von S. Gennaro bei Neapel. Auch dort findet sich oberhalb einer Wiedergabe von Daniel in der Löwengrube, bei welcher der Prophet in persischer Tracht erscheint, zur Rechten und zur Linken eine Guirlande. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. II (1873), tav. 94, No. 2.

Ebenso sind auf einer Darstellung der Epiphanie, welche im Coemeterium Domitillae bei Rom auf uns gekommen ist, zum oberen Abschluss des Gemäldes, auf welchem der in der Mitte thronenden Madonna mit dem Jesuskinde von beiden Seiten her je zwei Magier mit ihren Geschenken sich nähern, sechs rote Guirlanden verwendet, von welchen die beiden mittleren in ihrer tiefsten Ausbuchtung nochmals den Stützpunkt für herabhangende Gewinde bilden. Vgl. G. B. de Rossi, Immagini scelte della Beata Vergine Maria tratte dalle Catacombe Romane (Roma 1863), tav. II und tav. III; Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 36, No. 1; Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben (Freiburg i. Br., 1887), Tafel III nebst S. 227 ff.; J. Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Copien (Freiburg i. Br., 1891), Tafel 21; Marucchi, Éléments d'archéologie chrétienne, vol. I (1899), pag. 318, vol. II (1900), pag. 125.

Ein guirlandenartig drapiertes Tuch hingegen sehen wir oberhalb eines Gemäldes des Coemeterium Priscillae bei Rom, welches den unter der Laube ruhenden Jonas uns vor Augen führt. Vgl. Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 76, No. 1.

Eine Parallele anderer Art bieten Reliefdarstellungen christlicher Sarkophage des südwestlichen Galliens dar. Es erscheinen dort hinter der Wiedergabe Daniels zwischen den Löwen mehrmals halb zurückgeschlagene Vorhänge. Vgl. Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (1886), pag. 83 sq. [Sarkophag der Kirche Saint-Hilaire zu Poitiers]; pag. 117 sqq. = pl. XXXIV [Sarkophag von Saint-Guillem du Desert]; pag. 136 sq. = pl. XLVIII, 3 [Sarkophag von Le Mas Saint-Antonin].

[5]) Vgl. z. B. den Freskenschmuck einer Grabkammer der Katakombe Cassia bei Syrakus. J. Führer,

Beigabe[1]) zu anderen Darstellungen, auf welchen namentlich auch Pfaue uns wiederholt entgegentreten, oft genug innerhalb der cömeterialen Kunst Trinakriens. In anderen Fällen finden wir daselbst entweder Guirlanden[2]) oder rosenähnliche Blüten,[3]) sei es in selbständiger Verwendung oder sei es als Bestandteil einer grösseren Komposition.

---

a. a. O., S. 778 f. (108), No. VIII, 1—3. Vgl. auch ein paar Gemälde des Coemeteriums von S. Maria di Gesù bei Syrakus. J. Führer, a. a. O., S. 784 (114), No. I; S. 785 (115), No. VI.

Fünf abwechselnd über einander greifende rote Guirlanden nebst rosen- bezw. oleanderähnlichen Blüten bilden den Schmuck einer Arcosollaibung einer Katakombe in einem Garten hinter der Chiesa dei Niccolini bei Marsala. Ebendortselbst weist eine andere Grabnische eine Dekoration der Decke durch drei rote Guirlanden und eine grössere Anzahl vollentfalteter rosenähnlicher Blumen auf.

[1]) Vgl. beispielsweise eine Reihe von Fresken der Nekropole San Giovanni bei Syrakus: J. Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea (1897), S. 766 (96), No. IV; S. 767 f. (97 f.), No. VIII, 1* u. 2, d u. e; S. 768 f. (98 f.), No. IX* und No. XI, 1, b*; S. 769 f. (99 f.), No. XII, 1, c* und 2, b; S. 770 f. (100 f.), No. XIV; S. 771 (101), No. XV, 3.

Vgl. auch ein paar Gemälde der Katakombe Cassia bei Syrakus: J. Führer, a. a. O., S. 778 f. (108 f.), No. VII, 1 und 2.

Vgl. des weiteren ein Katakombenbild von S. Maria di Gesù bei Syrakus: J. Führer, a. a. O., S. 785 (115), No. V, 1*.

(Ein beigesetzter Stern * weist bei dieser und den beiden folgenden Aufzählungen auf die Darstellung von Pfauen hin.)

Auch in einer kleinen Katakombe im Garten hinter der Chiesa dei Niccolini bei Marsala ist an einer Arcosollaibung eine rote Guirlande unterhalb eines roten Kranzes mit gelblichgrünen, flatternden Bändern angebracht, der freie Raum aber durch rote, rosenähnliche Blüten und grünes Laubwerk teilweise ausgefüllt.

[2]) Eine rote, mit grüner Schleife gezierte Guirlande, von der grüne Bänder herniederhangen, schmückt die rechte Laibung der 2. Grabnische an der Nordseite eines Cubiculums westlich der Eingangsgalerie der Katakombe Frangapani bei Girgenti.

Für die Beigabe von Guirlanden zu anderen Darstellungen aber bieten die Hauptkatakomben von Syrakus Belege dar.

Vgl. z. B. ein Fresko der Nekropole von S. Giovanni: J. Führer, a. a. O., S. 767 (97), No. VI.

Vgl. auch ein paar Gemälde der Katakombe Cassia: J. Führer, a. a. O., S. 773 (103), No. II, 1, a* sowie S. 778 (108), No. VI.

[3]) Rosenähnliche Blumen nebst grünen Blättern schmücken beispielsweise die Rückwand eines Arcosols eines halbzerstörten Hypogeums im Garten hinter der Chiesa dei Niccolini bei Marsala, ebenso die Rückwand und die Laibung eines Arcosols an der Westseite der Eingangsgalerie der Katakombe Frangapani bei Girgenti und die Rückwand einer Grabnische in dem halbeingestürzten östlichen Teile der gleichen Katakombe.

Für die Verwendung von rosenähnlichen Blüten und grünen Blättern als Beigabe zu anderen Darstellungen finden sich mehrere Belege in den Hauptkatakomben von Syrakus. Vgl. z. B. ein Bild der Katakombe von S. Giovanni: J. Führer, a. a. O., S. 771 (101), No. XV, 1*. Vgl. ausserdem ein Fresko der Nekropole Cassia: J. Führer, a. a. O., S. 780 (110), No. XII, 1. Vgl. auch ein Gemälde des Coemeteriums von S. Maria di Gesù: J. Führer, a. a. O., S. 785 (115), No. II.

Ausserdem sind solche rosenähnliche Blumen nebst grünen Blättern neben drei rebhuhnähnlichen Vögeln in einem Hypogeum unter der Kirche Santa Lucia bei Syrakus zur Darstellung gelangt, ferner neben einem mit Säulen geschmückten Palaste in einer kleinen Katakombe nächst der Kirche S. Lucia, des weiteren neben einer grossen roten Phantasiepflanze und einem grünen Doppelzweig an einer Arcosollaibung der Eingangsgalerie des Coemeterium Frangapani bei Girgenti, endlich neben weidenden Schafen unterhalb einer Inschrifttafel in einer Katakombe im Garten hinter der Chiesa dei Niccolini bei Marsala sowie unterhalb der Wiedergabe eines Schiffes im Sturm in einem Hypogeum, das dem vorhergenannten benachbart ist.

Die Verwertung eines derartigen schmückenden Beiwerkes ist indes keineswegs auf Begräbnisstätten beschränkt gewesen, bei denen ein christlicher Ursprung entweder unzweifelhaft feststeht oder doch bisher mit mehr oder minder grosser Wahrscheinlichkeit vorausgesetzt wurde.

Denn auch in einem bei Marsala von mir aufgefundenen Hypogeum, welches durch die Darstellung von Europa auf dem Stiere sowie von einem tanzenden Satyr sicher als heidnischen Ursprungs gekennzeichnet wird,[1]) vermochte ich die Verwendung von rosenähnlichen Blumen nebst grünen Blättern zum Schmucke von Arcosolwandungen nachzuweisen. Wir haben es also bei diesem in Sizilien besonders beliebten dekorativen Elemente der sepulkralen Malerei mit antikem Gemeingut zu thun, welches allerdings je nach dem religiösen Standpunkt des einzelnen auch noch eine besondere Auslegung erfahren konnte.

Das Gleiche gilt aber auch von den Guirlanden, deren Entlehnung aus dem auch bei heidnischen Begräbnisstätten[2]) zur Verwertung gelangten hellenistisch-römischen Dekorationssystem[3]) einem Zweifel nicht unterliegen kann.

Für die Beurteilung der Entstehungszeit der bisher behandelten Fresken des 1. Arcosoliums der Westseite unseres Hypogeums liessen sich schon aus einzelnen Andeutungen bei der Beschreibung der einzelnen Bilder manche Anhaltspunkte entnehmen. Es sind Werke aus der Epoche des allmählichen Verfalles der Kunst, die uns hier entgegentreten.

Ganz abgesehen davon, dass bei jedem Fresko ein anderer Massstab zu grunde gelegt wurde, so dass insbesondere fast sämtliche menschliche Figuren in verschiedener Grösse erscheinen, stehen auch innerhalb der einzelnen Bilder selbst die Proportionen der verschiedenen Gestalten nicht mit einander im Einklang. Die Schuld daran trägt zum Teil

---

[1]) Das grossenteils zerstörte Grabgemach liegt jenseits der Bahnlinie nach Trapani nördlich der Chiesa dei Niccolini innerhalb eines Gartens, der zu einer Ziegelei gehört.

[2]) Ein paar Beispiele mögen genügen:

Von Stierschädeln herniederfallende Guirlanden finden sich am Fries des Grabmales der Caecilia Metella an der Via Appia bei Rom.

Durch Guirlanden verbundene Pilaster zeigt ein Grab in Tempelform an der Herkulaner Strasse vor Pompeji.

Von Putten gehaltene Guirlanden schmücken allem Anschein nach den Unterbau und die Mitte der Langseite eines tempelartigen Grabmals auf einem der Reliefs des im lateranischen Museum zu Rom aufgestellten Denkmals der Haterier, welches auch die Verwendung von Guirlanden zur Dekoration der Paradebetten von Verstorbenen vor Augen führt.

Eroten, welche Blumengewinde tragen, finden sich auch an den Ecken der Vorderfront des Pasiphae-Sarkophages im Louvre zu Paris.

Von Putten festgehaltene Guirlanden treten uns auch als Umrahmung einer Maske und zweier Büsten an der Vorderseite eines Kindersarkophages entgegen, welcher 1885 nahe der Via Salaria bei Rom gefunden wurde.

Von Greifen gehaltene Guirlanden zieren die Schmalseiten des Aktaion-Sarkophages im Louvre zu Paris, während dessen Front von Horen gehaltene Fruchtgewinde aufweist.

[3]) Vgl. Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 1. Bd. (1900), S. 406/7, 408, 442, 461. Vgl. beispielsweise auch August Mau, Pompeji in Leben und Kunst, Leipzig (1900), Tafel XI, ferner fig. 266 und fig. 268 sowie fig. 194; Pasquale d'Amelio, Pompei. Dipinti murali scelti, tav. III, IV, V, VIII, X, XII, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX.

die mangelhafte Kenntnis der Perspektive,[1]) zum Teil auch eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Forderung der Naturwahrheit.[2])

Ueberdies fehlt auch bereits der Sinn für die organische Durchbildung und Gliederung des menschlichen Körpers.[3])

Aber auch die Wiedergabe der Tiere ist dort, wo es sich um Vierfüssler handelt, sowohl in Hinsicht auf die Gesamterscheinung als auch in Bezug auf die Gestaltung einzelner Teile nicht frei von grösseren Mängeln,[4]) während bei der Darstellung von Vögeln weniger die Zeichnung als die Farbengebung mehr oder minder stark gegen die Naturtreue verstösst.[5])

Auch bei der Vorführung vegetabilischer Elemente kommt nicht genaue Naturbeobachtung zur Geltung.[6])

Endlich zeigt auch die Art und Weise, wie leblose Gegenstände uns vor Augen gestellt werden, von geringer Beobachtungsgabe und von Ungeschick in der Wiedergabe des Gesehenen.[7])

---

[1]) Man beachte auf dem 2. Gemälde an der rechten Laibung der 1. Grabnische (Tafel IV, No. 2) das Missverhältnis zwischen der Reitergestalt im Vordergrund und den zu beiden Seiten derselben erscheinenden Oranten, auf dem 1. Gemälde derselben Wandfläche aber (Tafel IV, No. 1) den auffallenden Grössenunterschied zwischen der Figur des Erlösers und der am Eingang der Grabädicula sichtbaren Gestalt des Lazarus.

[2]) Belege hiefür bieten alle vier Gemälde der Laibungen des 1. Arcosols dar: Man vergleiche das Grössenverhältnis zwischen Daniel und den Löwen (Tafel III, No. 2) oder zwischen der Bemannung des Schiffes und dem Schiffskörper selber (Tafel III, No. 1) oder zwischen dem guten Hirten und dem Rinde auf seinem Rücken (Tafel IV, No. 1) oder zwischen der als Jesus gedeuteten Gestalt und dem Reittier (Tafel IV, No. 2). Auch die zur Raumfüllung verwendeten rosenähnlichen Blumen und deren Blätter stehen zum Teil durch ihre Grösse in scharfem Gegensatz zu den sonst auf den Bildern vor Augen geführten Gegenständen.

[3]) Man fasse vor allem (auf Tafel III, No. 1) den Oberkörper der Schiffer ins Auge, bei welchen der Hals und der Ansatz der Arme ganz verkümmert erscheinen, ferner die mittlere Partie des Leibes von Jonas, die fast jeder Wölbung und Rundung ermangelt, des weiteren (auf Tafel III, No. 2) die Hände und Arme und die rechte Seite des Brustkorbes von Daniel sowie dessen Unterschenkel, ausserdem (auf Tafel IV, No. 2) die Hände und Arme der Oranten zu beiden Seiten der Reiterdarstellung u. a. m.

[4]) Es mag in dieser Beziehung vor allem auf die ungemein ungeschickte Wiedergabe des Rindes auf den Schultern des guten Hirten (Tafel IV, No. 1) hingewiesen werden, da dort der Uebergang von der Brust des Tieres zu dem Beine und die Streckung des Fusses selbst in einer ganz und gar unmöglichen Weise dargestellt ist; ausserdem sei das Reittier auf dem angrenzenden Bilde (Tafel IV, No. 2) hervorgehoben, bei welchem der Vorderkörper stark gestreckt, der Kopf aber wenig charakteristisch erscheint; des weiteren sei auf die ganz schablonenhafte Ausführung der beiden Löwen in der Danielscene (Tafel III, No. 2) die Aufmerksamkeit gelenkt.

[5]) Es gilt dies vor allem von der Darstellung des Rebhuhnes auf dem Deckengemälde (Tafel II, No. 2) sowie von dem pfauenartigen Vogel an der Stirnseite des Arcosoliums (Tafel II, No. 1). Vgl. oben S. 121 und S. 120.

[6]) Man erinnere sich der flüchtigen Zeichnung der zur Raumfüllung verwendeten rosenähnlichen Blumen und der zum Teil isoliert gegebenen Blätter, die namentlich auf der Danielscene (Tafel III, No. 2) und auf dem Jonasbilde (Tafel III, No. 1) deutlich wahrnehmbar ist, sowie der unbestimmten Umrisse der auf dem Deckengemälde (Tafel II, No. 2) zwischen den Guirlanden und Rosen eingestreuten vollentfalteten Blüten.

[7]) Es mag hier auf die oberflächliche Skizzierung der Guirlanden auf den verschiedenen Einzelbildern verwiesen werden, ferner auf das Schiffssegel in der Jonasdarstellung (Tafel III, No. 1), das parallel zur Langseite des Fahrzeuges und nicht der Breite nach befestigt erscheint, und des weiteren

Für einzelne von den aufgeführten Fehlern und Mängeln liessen sich nun allerdings auch aus früheren Perioden der Entwicklung der christlichen Kunst Analogien in grösserer Menge beibringen;[1]) in ihrer Gesamtheit aber geben sie uns das Recht, mit dem Ansatz für die Entstehungszeit der Fresken des 1. Arcosoliums mindestens bis ins 4. Jahrhundert herabzugehen. Durch den Umstand aber, dass die Giebelspitze der Grabädicula in der Lazarusscene mit einem griechischen Kreuz bekrönt erscheint,[2]) werden wir an das Ende des 4. oder den Anfang des 5. Jahrhunderts verwiesen. Dieser Zeitansatz steht nicht in Widerspruch zu der Thatsache, dass die nächsten Parallelen zu der Mehrzahl der in dem Hypogeum dargestellten Scenen immerhin noch durch Fresken römischer Katakomben dargeboten werden, während die Analogien, welche auf Sarkophagen und anderen Bildwerken jüngeren Ursprungs sich finden, meist die Stufe einer weiter vorgeschrittenen Entwicklung repräsentieren.

Andererseits kann aber bei jener chronologischen Fixierung, welche auch die Anbringung einer Lendenschürze bei der Wiedergabe des nackten Daniel leichter verständlich macht,[3]) auch die Wahl eines Gegenstandes auf einem der Fresken, die sonst befremden müsste, nicht mehr auffällig erscheinen: ich meine die Darstellung des Einzugs Jesu in Jerusalem, einer Scene, welche bisher auf Katakombenbildern noch gar nicht nachgewiesen war,[4]) wohl aber in einer allerdings wesentlich verschiedenen Ausgestaltung auf Sarkophagreliefs[5]) sowie auf späteren Steinskulpturen, Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Miniaturen und Geweben.[6])

---

auf den Grabbau in der Lazarusscene (Tafel IV, No. 1), wo in naturwidriger Weise zwei Längsbalken übereinander den oberen Abschluss der Langseite bezeichnen, auf dem Dache aber zwei Reihen von Stirnziegeln über einander sichtbar sind, ohne dass gleichzeitig auch eine Bedeckung der Fugen der Dachziegel angedeutet wäre, während der Giebel der Aedicula direkt ohne Zwischenglied über den Eckpilastern sich aufbaut.

[1]) Vgl. z. B. J. Wilpert, Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus (1897), S. 30. [2]) Vgl. Tafel IV, No. 1.

[3]) Während Daniel auf Fresken bis zum Anfang des 3. Jahrhunderts bekleidet, dann aber nackt dargestellt zu werden pflegte, zeigen ihn insbesondere ravennatische und gallische Sarkophagreliefs der späteren Jahrhunderte wiederholt auch mit einer Gewandung angethan.

Vgl. J. Wilpert, Bull. di arch. crist., serie VI, anno I (1895), pag. 114 sq.: Fractio panis (Freiburg i. Br., 1895), S. 3; Edgar Hennecke, a. a. O., S. 57 nebst Anm. 2.

[4]) Vgl. oben S. 127 nebst Anm. 3.

[5]) Vgl. oben S. 128 nebst Anm. 1 sowie S. 141 nebst Anm. 3.

[6]) Vgl. die Reliefdarstellung an der einen der beiden (wahrscheinlich aus Pola in Istrien entführten) vorderen Ciboriums-Säulen am Hauptaltar der Markus-Kirche in Venedig, welche früher mit Rücksicht auf den Charakter der erst nachträglich beigesetzten Inschriften ins 11. statt ins 6. Jahrhundert gesetzt wurden [Garrucci, a. a. O., vol. VI (1880), tav. 496, No. 3 nebst pag. 176 und Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 250 (pag. 263) sowie fig. 247 (pag. 260) nebst pag. 445 sqq.].

Vgl. das Holzrelief von al-Muʿallaka in Kasr es-Samaa (bei Alt-Kairo) [Joseph Strzygowski, Die christlichen Denkmäler Aegyptens (Röm. Quartalschrift, 12. Bd. (1898)), Tafel II, No. 1 nebst S. 17 ff.].

Vgl. das fünfteilige Elfenbein-Diptychon in Etschmiadzin [Joseph Strzygowski, Byz. Denkmäler, 1. Bd. (1891), Tafel I, No. 1 nebst S. 38 f.; Charles Diehl, Justinien (1901), fig. 207 (pag. 652)].

Vgl. aber auch das fünfteilige Elfenbein-Diptychon in Paris [Garrucci, a. a. O., vol. VI, tav. 458, No. 2 nebst S. 85].

Die Freskogemälde der 1. Grabnische dem Anfang des 5. Jahrhunderts zuzuweisen wird übrigens auch noch durch den sonstigen Befund des Hypogeums empfohlen.[1])

Eine nähere Würdigung des bildlichen Schmuckes, welchen das 2. Arcosol an der Westseite des Korridors aufweist, führt zunächst zu dem Ergebnis, dass auch hier die gleichen Grundgedanken, wie auf den Bildern der 1. Grabnische zum Ausdruck gelangten.

Dadurch, dass an den Laibungen des Arcosols einerseits der gute Hirte,[2]) andererseits ein paar Jonasscenen[3]) wiedergegeben wurden, wurde auch hier wiederum die bestimmte Erwartung von dem Fortleben der Seelen im Jenseits angedeutet.[4])

Wenn hiebei abgesehen von dem Augenblicke, in welchem Jonas in den Rachen des Seeungetüms gestürzt wird, auch jene Scene zur Darstellung kam, in welcher der Prophet unter der Kürbislaube sich der Ruhe hingibt, so wurde hiedurch in stärkerem Masse noch als dies bei der in der 1. Grabnische gewählten Scene der Ausspeiung des Jonas durch das Ungeheuer[5]) der Fall war, der Gedanke nahegelegt, die auf die Schicksale des Propheten sich gründende Auferstehungshoffnung mit den im Todesschlummer ruhenden Angehörigen selbst in Beziehung zu setzen.[6])

Die Ueberzeugung von dem Eingang der Verstorbenen in das Paradies aber hat nicht nur nach dem Vorbild des in der 1. Grabnische für die einzelnen biblischen Scenen gewählten Beiwerkes[7]) auch hier wieder durch die der Darstellung des guten Hirten bei-

---

Vgl. ferner die Maximians-Kathedra von Ravenna [Garrucci, a. a. O., vol. VI, tav. 418, No. 3 nebst S. 21 f., Hans Graeven, Frühchristl. und mittelalterl. Elfenbeinwerke (Serie II). Aus Sammlungen in Italien (1900), No. 63 (nebst S. 34), Charles Diehl, a. a. O., fig. 175 (pag. 543) und Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 302 (pag. 325) nebst pag. 468].

Vgl. des weiteren eine Miniatur des mit silbernen Lettern auf Purpurpergament geschriebenen Evangelien-Codex von Rossano [Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Tafel II nebst S. 20 f. und S. 91 ff., Charles Diehl, a. a. O., fig. 45 (pag. 120) und Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 135 (pag. 146)].

Vgl. auch eine Miniatur des syrischen Rabulas-Codex vom Jahre 586 [Garrucci, a. a. O., vol. III (1876), tav. 137, No. 2 nebst S. 60 und Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 152 (pag. 162)].

Vgl. endlich ein ägyptisches Gewebe von Achmim-Panopolis [R. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (Strassburg i. E., 1893), Tafel XVI, No. 12 nebst S. 27].

Abgesehen von den eben angeführten Bildwerken, auf welchen Christus nach Frauenart auf dem Reittiere sitzend vor Augen gestellt wird, mag noch Erwähnung finden einerseits ein Elfenbeinrelief eines Buchdeckels des Domschatzes von Mailand [Garrucci, a. a. O., vol. VI, tav. 454 nebst S. 79 f. und Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 388 (pag. 424)], andererseits eine Miniatur des Cambridge-Evangeliars [Garrucci, a. a. O., vol. III, tav. 141, No. 2 nebst S. 67]. Beide Darstellungen zeigen den Erlöser in der regelmässigen Reiterstellung.

[1]) Ich erinnere an die isolierte Lage des Hypogeums, das nahe dem obersten Rande der Felsenschicht innerhalb des Katakombenkomplexes der Vigna Cassia nachträglich eingetieft wurde, ferner an die Uebereinstimmung, die in Hinsicht auf Grundriss und Aufbau mit anderen Sepulkralanlagen der Spätzeit besteht, des weiteren an die starke Ausnutzung mancher Grabstätten, sowie insbesondere an die Graffiti der kleinen Katakombe, unter welchen nicht nur das Monogramm mit horizontalem Querbalken uns zweimal entgegentritt, sondern auch bereits zwei Kreuze mit verlängerter Vertikalhasta sich finden.

[2]) Vgl. Tafel V, No. 3. [3]) Vgl. Tafel V, No. 2.

[4]) Vgl. oben (S. 131 und) S. 133 nebst Anm. 1 u. 2 sowie (S. 130/1 u.) S. 132 nebst Anm. 1 u. 2.

[5]) Vgl. oben S. 123 nebst Tafel III, No. 1.

[6]) Vgl. Orazio Marucchi, Di un importante sarcofago cristiano rinvenuto nella chiesa di s. Maria Antiqua nel Foro romano (Notizie degli scavi del mese di maggio 1901), pag. 276.

[7]) Vgl. oben S. 133 und Anm. 5 nebst Tafel III, No. 1 und No. 2 und IV, No. 1 und No. 2.

gegebenen Guirlanden und rosenähnlichen Blumen ihren bestimmten Ausdruck gefunden, sondern insbesondere auch durch das Deckengemälde,[1]) auf welchem wiederum die beiden Pfaue,[2]) die inmitten üppiger Blütenranken selbst an den aus einem topfartigen Gefäss aufspriessenden Blumen picken, auf die Freuden der im Jenseits Verklärten hinzuweisen bestimmt sind.[3])

Analogien zu der letztgenannten Darstellung wurden bereits bei der Besprechung des Freskenschmuckes der 1. Grabnische nachgewiesen. Ausser einem Gemälde der Katakombe Cassia bei Syrakus[4]) kommt hier vor allem ein Fresko an der Decke eines Hypogeums von Fünfkirchen in Ungarn in Betracht,[5]) des weiteren eine eingravierte Zeichnung auf einem Marmorsarkophage von Vienne[6]) sowie verschiedene Skulpturen von Ravenna,[7]) Venedig[8]) und Dana in Syrien.[9])

Von den nur fragmentarisch erhaltenen Jonasbildern, welche die linke Arcosollaibung schmückten,[10]) zeigt die Scene der Auswerfung des Propheten, bei welcher das Segel des Schiffes voll entfaltet gegeben ist, in eben diesem Detail, welches im Widerspruch zu dem in der biblischen Erzählung enthaltenen Hinweis auf den tobenden Sturm und das brandende Meer steht, eine gewisse Verwandtschaft mit der auf Sarkophagen fast durchgängig festgehaltenen Art der Darstellung des gleichen Ereignisses.[11])

Hingegen näherte sich die Wiedergabe des der Ruhe pflegenden Propheten allem Anscheine nach wiederum dem auf römischen Katakombenbildern fast stets zu tage tretenden Typus.[12]) Denn während auf Sarkophagen bei dieser Scene eine einfache Kürbisstaude erscheint,[13]) haben wir es hier mit einer aus Stangen und Latten errichteten Laube zu thun, an welcher die Ranken der Pflanze sich zu einem schattigen Dache verschlingen, während darunter die flaschenförmigen Früchte herniederhangen.

Eine Abweichung gegenüber den römischen Freskobildern aber ist insoferne zu konstatieren, als dort[14]) das Laubdach meistens auf vier Stangen ruht und mehr oder minder wagerecht[15]) oder auch gewölbt[16]) erscheint, während es hier von einem vertikalen Gerüst

[1]) Vgl. Tafel V, No. 1. [2]) Vgl. oben S. 129 f.

[3]) Vgl. oben S. 133 nebst Anmerkung 6 sowie auch de Waal bei Fr. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer, I. Bd. (1882), S. 169 ff.

[4]) Vgl. oben S. 141 nebst Anmerkung 6, Absatz 2.

[5]) Vgl. oben S. 145 nebst Anm. 5. [6]) Vgl. oben S. 145 nebst Anm. 2.

[7]) Vgl. oben S. 142 nebst Anm. 4; vgl. auch S. 143 nebst Anm. 1—3.

[8]) Vgl. oben S. 143 nebst Anm. 5. [9]) Vgl. oben S. 144 nebst Anm. 6.

[10]) Vgl. Tafel V, No. 2.

[11]) Vgl. Otto Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums (1896), S. 54.

Vgl. z. B. von römischen Sarkophagen die Abbildungen bei Garrucci, a. a. O., vol. V (1879), tav. 301, 2; tav. 307, 1 (= Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 179 (pag. 193)); Garrucci, tav. 316, 4; tav. 320, 1; tav. 380, 4; tav. 384, 3; tav. 397, (10 und) 11.

[12]) Vgl. Mitius, a. a. O., S. 57. [13]) Vgl. Mitius, a. a. O., S. 36 f.

[14]) Vgl. Edgar Hennecke, Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur (1896), S. 63.

[15]) Vgl. z. B. Garrucci, a. a. O., vol. II (1873), tav. 8, 6; tav. 9, 6; tav. 41, 2; tav. 50, 1; tav. 54, 1; tav. 63 (= Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 14 (pag. 17)); Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 66, 2; tav. 71, 1; tav. 78, 2; vgl. auch tav. 73, 1.

[16]) Vgl. z. B. Garrucci, a. a. O., vol. II, tav. 16, 1; tav. 22, 5; tav. 35, 1 und 2; tav. 56, 2; tav. 62, 1; tav. 64, 2; Venturi, a. a. O., vol. I, fig. 12 (pag. 15).

schräg emporsteigt. Ob auch die Wiedergabe der Gestalt des Jonas irgend welche Eigentümlichkeit aufwies, muss angesichts der Zerstörung der unteren Hälfte der Bildfläche ganz dahingestellt bleiben. Jedenfalls aber war der nackte Körper des Propheten in dem der Spätzeit der christlichen Kunst eigentümlichen derben Rotbraun gegeben, welches nach den schwachen Ueberresten der Scene der Auswerfung dortselbst bei den Gestalten der Schiffer zur Verwendung gelangte.[1])

Auch bezüglich der Darstellung des guten Hirten[2]) an der rechten Laibung der Grabnische ist der Erhaltungszustand zu mangelhaft, als dass sich ein sicheres Urteil über alle Einzelheiten der ursprünglichen Komposition fällen liesse.

Gegenüber den sonst bekannten Abbildungen des Pastor bonus aber nimmt das uns hier erhaltene Gemälde-Bruchstück immerhin eine gewisse Sonderstellung ein.

Vor allem darf wohl auf den jüdischen Typus hingewiesen werden, welchen der Künstler gegen die sonstigen Gepflogenheiten[3]) dem unbärtig wiedergegebenen Heilande verliehen hat.

Abgesehen von der Darstellung des bärtigen Christus auf dem Gemälde der Marcia in der Nekropole Cassia[4]) ist mir kein Pendant zu einer derartigen das ethnographische Moment berücksichtigenden Wiedergabe des Erlösers bekannt geworden. Allerdings kommt diese Eigentümlichkeit, aus welcher man immerhin noch auf ein gewisses Mass von künstlerischer Leistungsfähigkeit schliessen könnte, infolge des abscheulichen Kolorites der Hautfarbe des guten Hirten, die in schmutzigem Graubraun gegeben ist, weniger zur Geltung.

Uebrigens fehlt auch für die Wahl eines Kalbes statt eines Lammes oder Schafes, das sonst dem Pastor bonus beigegeben wird, ebenso jedwede Parallele auf christlichen Bildwerken, wie für die Wahl des jungen Rindes[5]) auf dem einschlägigen Fresko des ersten Arcosoliums.[6])

Der Gesamteindruck des Bildes aber wird auch noch durch ein paar weitere Besonderheiten ungünstig beeinflusst, für welche ich Analoga nicht beizubringen vermag. Es sei in dieser Beziehung zunächst der seltsamen Kopfbildung des vom guten Hirten getragenen Tieres gedacht, welche eher den Gedanken an ein Schwein als an ein Kalb nahelegte, während doch die braunrote Farbe erstere Deutung als unmöglich erscheinen lässt. Ausserdem sei die Art und Weise hervorgehoben, in welcher auf unserem Fresko die Vorderfüsse des Tieres allem Anscheine nach frei hinter dem Rücken des Pastor bonus herabhangend gedacht sind, wiewohl dieser keineswegs die in diesem Falle unbedingt nötige gebückte Haltung aufweist.

Wie diese Schwächen, so verrät auch die laxe Formgebung, welche bei den zur Raumfüllung verwendeten Blumen und Blättern zu tage tritt, und die rohe Skizzierung der gleichfalls nur durch Farbenkleckse angedeuteten Guirlanden ein hohes Mass von Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit oder auch Ungeschick.

---

1) Vgl. oben S. 130. 2) Vgl. Tafel V, No. 3.

3) Vgl. Heuser in der Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer, 2. Bd., S. 588 ff.; Hennecke, a. a. O., S. 91 ff.; Nikolaus Müller, Christusbilder (Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, 3. Auflage, 4. Bd. (Leipzig, 1898)), S. 73 ff.

4) Vgl. Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea, Tafel X, No. 1 nebst S. 774 f. (104), No. II, 3.

5) Vgl. Tafel IV, No. 1. 6) Vgl. oben S. 123 und S. 140 nebst Anm. 1 und 2.

Die gleichen Eigenschaften treten uns auch bei einer näheren Prüfung des Deckengemäldes entgegen, dessen überraschende Farbenfrische nicht über die Mängel der Ausführung hinwegtäuschen kann.[1])

Man beachte die eigentümliche Gestaltung der beiden Pfaue mit ihren langgestreckten Körpern, kleinen Flügeln und allzu hohen, formlosen Füssen sowie der zum Teil ganz willkürlichen Farbengebung; insbesondere aber lenke man sein Augenmerk auf die völlig unbestimmte Gestaltung der Blumenranken, bei welchen unklare Umrisse und verschwommene Innenzeichnung sich vereinigen, um die Festsetzung der Art, welcher die vor Augen geführten Blüten angehören, geradezu unmöglich zu machen.

Wenn nun aber auch die Mängel und Fehler, welche in den Freskomalereien des 2. Arcosoliums der Westseite sich zeigen, es offenkundig erscheinen lassen, dass hier der Niedergang der Kunst in noch stärkerem Masse sich fühlbar macht als bei dem bildlichen Schmuck der 1. Grabnische, so ist damit doch kein Anlass gegeben, bei der chronologischen Fixierung dieser in künstlerischer Hinsicht tiefer stehenden Gemälde noch beträchtlich über den Anfang des 5. Jahrhunderts hinabzugehen. Denn der nicht unerhebliche Gegensatz, in welchem die genannten Bilder zu den Fresken der 1. Grabnische stehen, lässt sich zur Genüge aus der Verschiedenheit der Individualität der beiderseits in Frage kommenden Künstler oder vielmehr Kunsthandwerker erklären.

Im übrigen ist die Bedeutung der in unserem isolierten Hypogeum der Nekropole Cassia erhaltenen Fresken, trotzdem ihnen in ihrer überwiegenden Mehrzahl weder ein hoher Kunstwert zukommt, noch auch ein hervorragendes Mass von Originalität eigen ist, dennoch eine bis zu einem gewissen Grade einzigartige: Weder unter den übrigen Bestandteilen des Katakombenkomplexes der Vigna Cassia, noch innerhalb des daran grenzenden Coemeteriums von Santa Maria di Gesù, noch in der Nekropole von San Giovanni oder in einem der sonstigen Hypogeen von Syrakus und ebensowenig in irgend einer von den mehr als 200 Katakomben und kleineren Sepulkralanlagen des übrigen Sizilien, welche ich seit dem Jahre 1892 näher untersucht habe, findet sich ein zweites Mal wie hier ein Cyklus von Gemälden, welche alle von ein und demselben eschatologischen Grundgedanken beherrscht sind. Ja selbst für eine einfache Gegenüberstellung irgend welcher Scenen des alten und des neuen Testaments ist unter allen Katakombenfresken von ganz Sizilien ein weiteres Beispiel nicht vertreten.[2])

[1]) Vgl. Tafel V, No. 1.

[2]) Nur zu einzelnen Bildern des biblischen Cyklus lassen sich wenigstens innerhalb des Coemeteriums der Vigna Cassia bei Syrakus noch ein paar Parallelen nachweisen:

Bruchstücke von drei Jonasscenen haben sich an Teilen eines Mörtelbelages erhalten, welcher von der Verkleidung eines Loculusgrabes in einem der älteren Bestandteile der Nekropole Cassia stammt. Vgl. Joseph Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea (1897), S. 777 (107), No. V, 1—2.

Zwei Darstellungen des guten Hirten sind neben den Gestalten weiblicher Oranten an Loculigräbern des gleichen Katakombenganges noch in situ auf uns gekommen. Vgl. J. Führer, a. a. O., Tafel X, No. 2 und Tafel XI, No. 1 nebst S. 776 f. (106 f.).

Das Fragment eines Pastor bonus zwischen zwei Oranten findet sich an einem Loculusverschluss der unmittelbar angrenzenden Katakombe. Vgl. J. Führer, a. a. O., S. 780 (110), No. X, 2. Ausserdem wird uns der gute Hirte auf einem Fresko einer Arcosollaibung vor Augen geführt, welche gleichfalls einem der ältesten Bestandteile des Coemeteriums der Vigna Cassia angehört. Vgl. J. Führer, a. a. O., S. 780 f. (110 f.), No. XIV, 1.

Um so mehr ist es zu beklagen, dass vonseiten des Ufficio Regionale dei Monumenti zu Palermo nichts geschehen ist, um die wertvollen Gemälde vor gänzlicher Vernichtung zu bewahren.

Thatsächlich ist das Hypogeum, welches wie der gesamte Katakombenkomplex der Vigna Cassia in Privatbesitz geblieben ist, gegen Beschädigungen durch unbefugte Hände ebensowenig gesichert wie gegen das Eindringen von Steinen und Erde, Schlamm und Wasser. Die Folgen hievon machen sich schon jetzt in sehr starkem Masse geltend, wie ich bei meinem letzten Besuche der Begräbnisanlage im Juli 1900 mit Bedauern konstatieren musste; tritt keine Abhilfe ein, so sind die interessanten Fresken binnen kurzem völlig zerstört!

Erklärung der Tafeln.

Tafel I.

Massstab 1 : 100.

No. 1. Grundriss des Hypogeums **M** der Nekropole Cassia bei Syrakus.
No. 2. Längsschnitt durch das Hypogeum, nahe der Westseite des Korridors genommen.
No. 3. Längsschnitt durch die Begräbnisanlage, nahe der Ostseite des Ganges genommen.
No. 4. Querschnitt durch die beiden Arcosolien am Eingang des Hypogeums, von innen gesehen. Zu No. 1—4 vgl. S. 112 ff.

Tafel II.

No. 1. Gesamtansicht des ersten Arcosols an der Westseite des Ganges; an der Stirnseite ursprünglich zwei Pfaue zu beiden Seiten des mystischen Korbes. Vgl. S. 119 f., S. 134, S. 141 ff.
No. 2. Deckengemälde dieser Grabnische: zwei Pfaue und ein Rebhuhn inmitten von Guirlanden und Blumen. Vgl. S. 120 ff., S. 133 f., S. 147 ff.

Tafel III.

No. 1. Erstes Fresko an der linken Laibung des ersten Arcosols der Westseite: Jonasscenen. Vgl. S. 122 f., S. 132, S. 136 f., S. 150 f.
No. 2. Zweites Gemälde an dieser Laibung: Daniel zwischen den Löwen. Vgl. S. 123 f., S. 132, S. 135 f., S. 150 ff.

Tafel IV.

No. 1. Erstes Fresko an der rechten Laibung der ersten Grabnische der Westseite: Die Auferweckung des Lazarus; der gute Hirte. Vgl. S. 125 f., S. 132 f., S. 137 ff., S. 150 ff.
No. 2. Zweites Gemälde an dieser Laibung: Der Einzug Jesu in Jerusalem (?). Vgl. S. 126 ff., S. 132 f., S. 141, S. 150 ff.

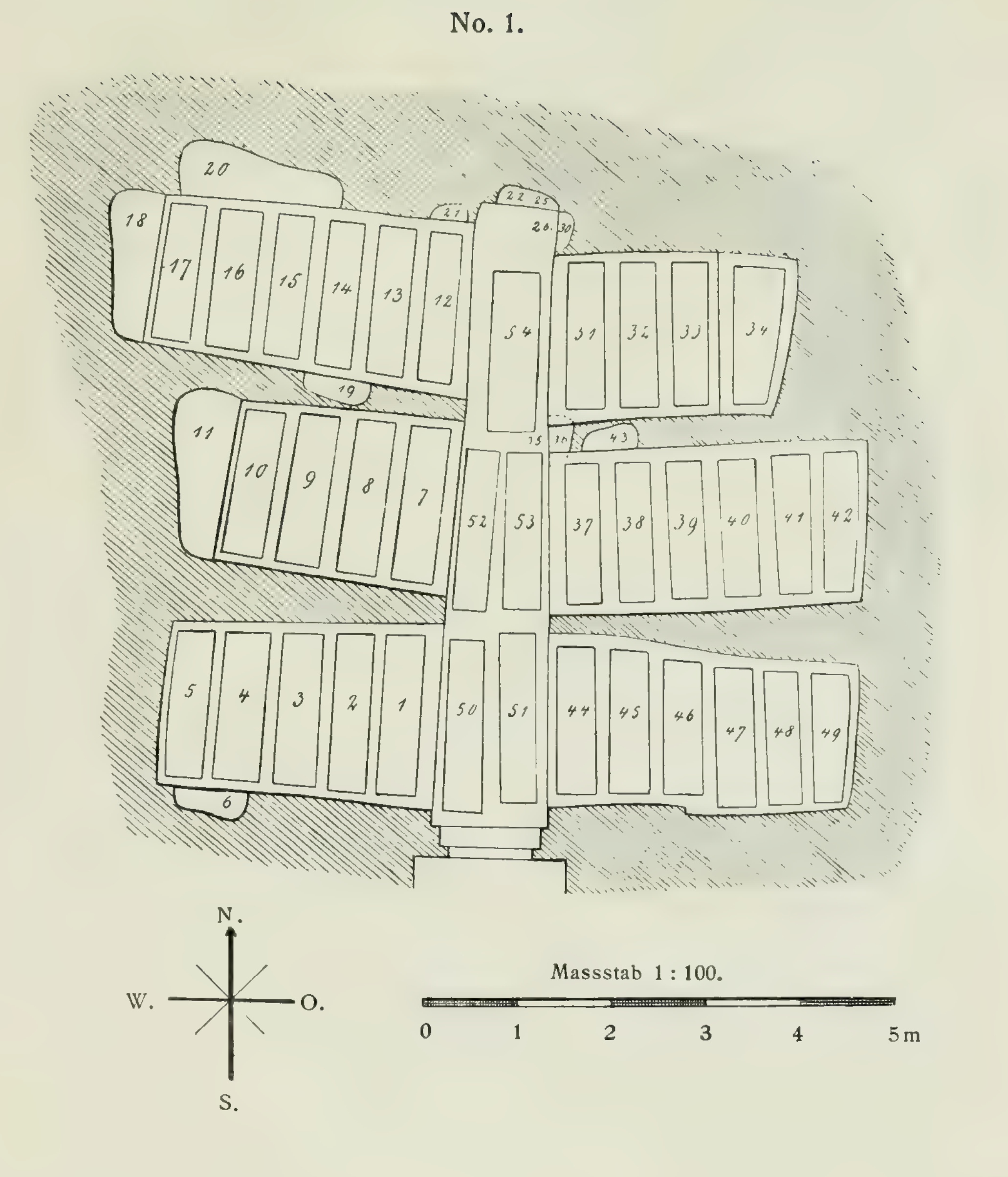
Tafel V.

No. 1. Deckengemälde des zweiten Arcosols an der Westseite des Korridors: zwei Pfaue inmitten von Blumenranken zu beiden Seiten eines Gefässes mit Blumen. Vgl. S. 129 f., S. 155 f.
No. 2. Fresko an der linken Laibung dieser Grabnische: Bruchstücke von Jonasscenen. Vgl. S. 130 f., S. 153 ff.
No. 3. Gemälde an der rechten Laibung des Arcosols: Fragment der Darstellung des guten Hirten. Vgl. S. 131, S. 153, S. 155.

Berichtigung. Die Worte „und Zeichnung“ auf Tafel II bis V sind irrtümlich aus Tafel I übernommen und daher zu tilgen!

Inhaltsverzeichnis.

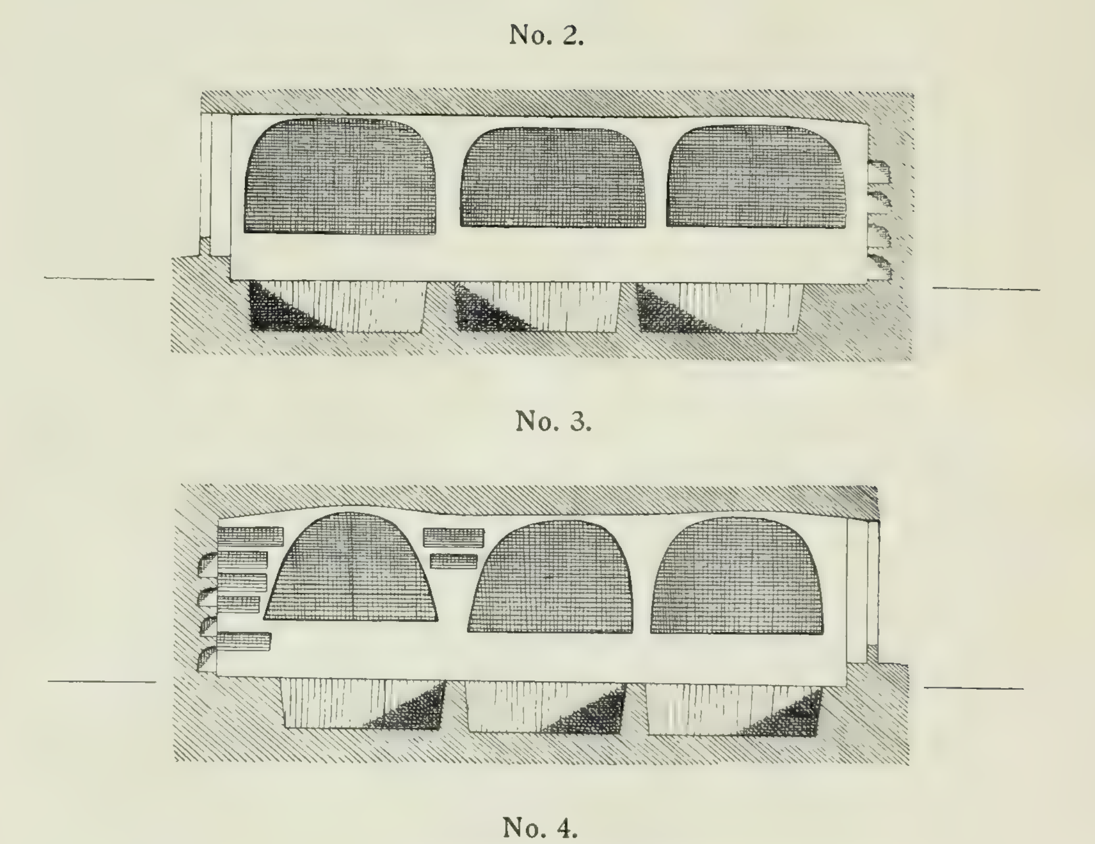
No. 1.

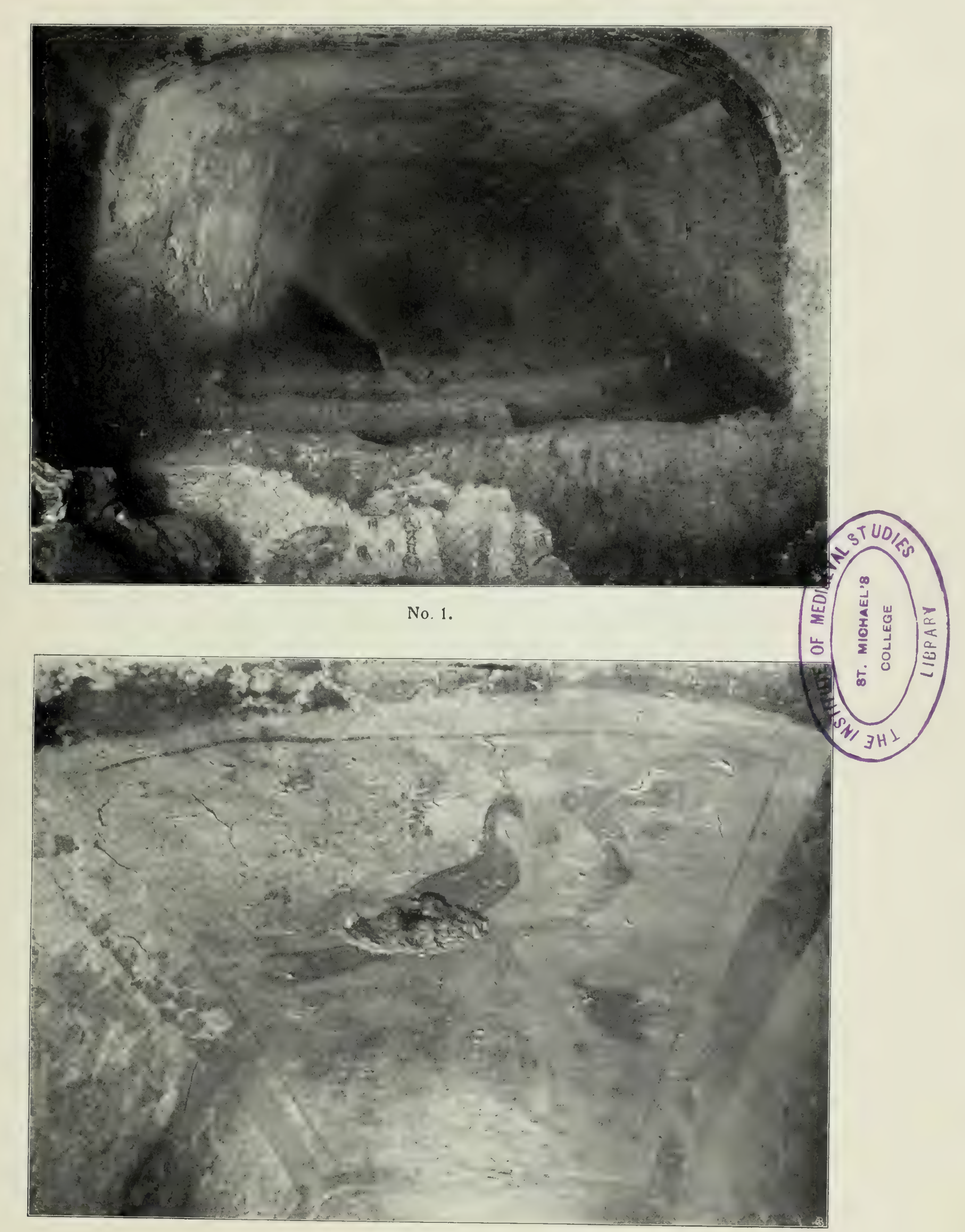


No. 2.

No. 3.

No. 4.





No. 1.

No. 2.

AUFNAHME UND ZEICHNUNG VON J. FÜHRER.

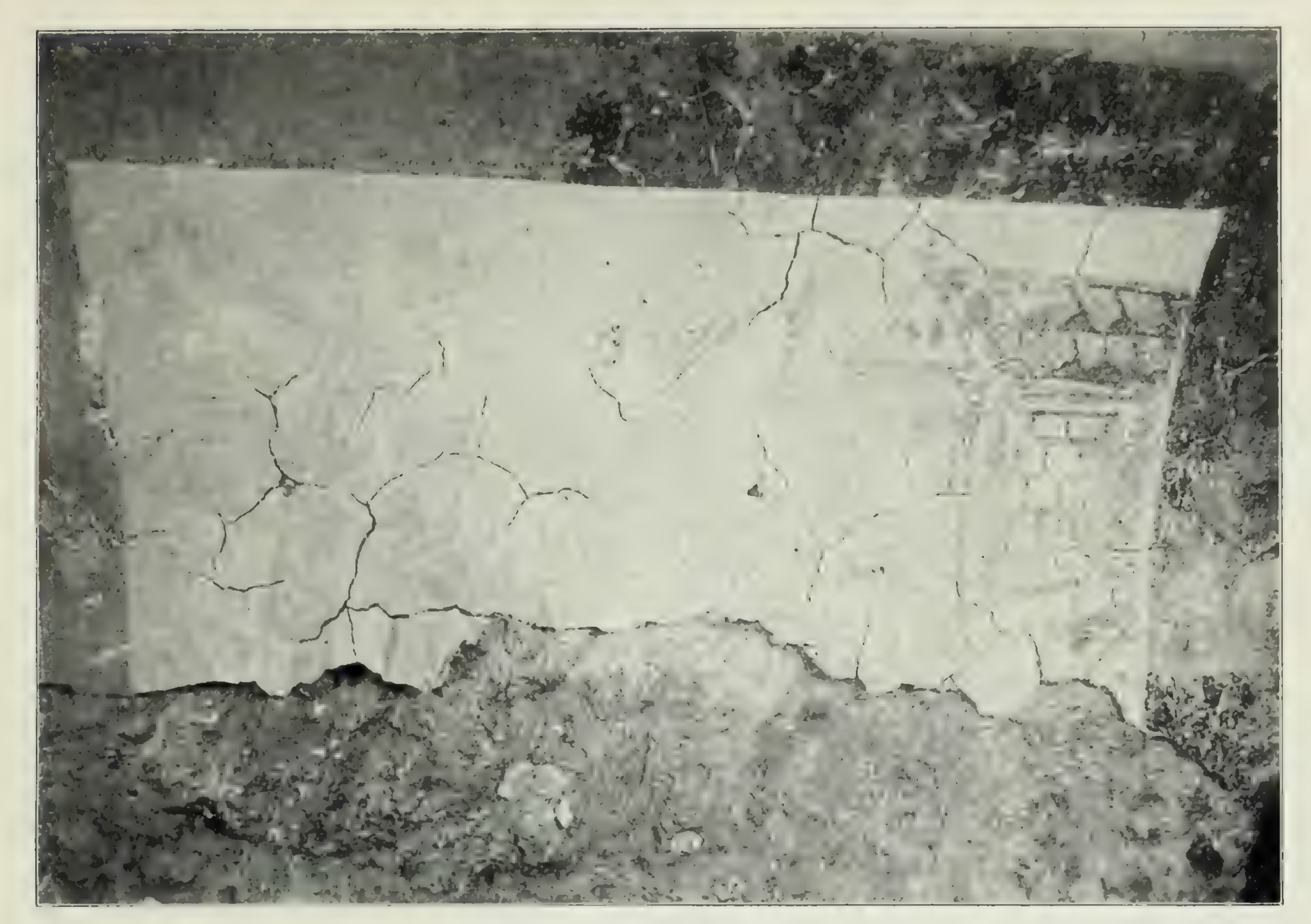
AUTOTYPIE VON A. BRUCKMANN IN MÜNCHEN.



No. 1.



No. 2.



No. 1.



No. 2.

AUFNAHME UND ZEICHNUNG VON J. FÜHRER.

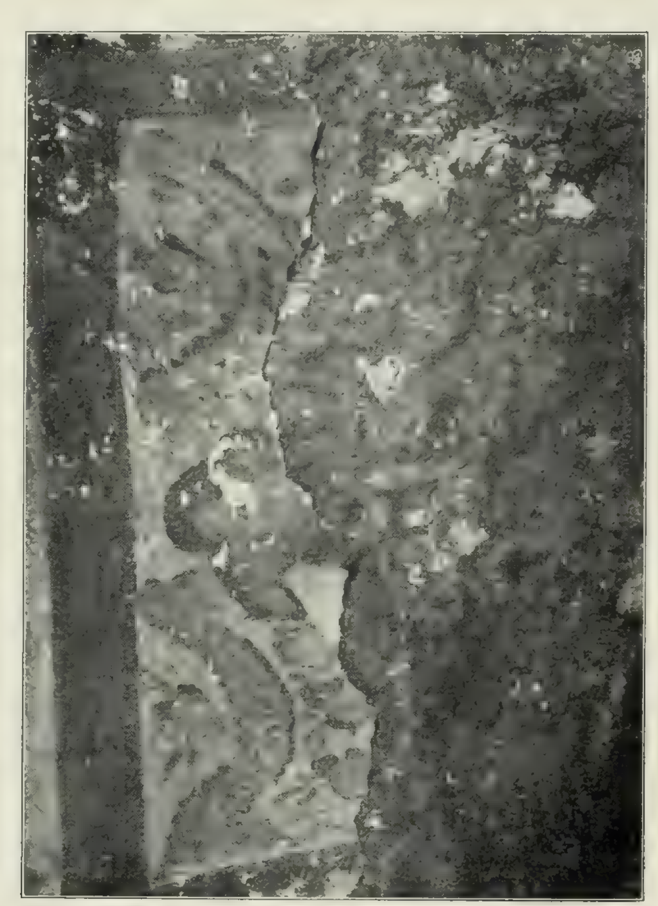
AUTOTYPIE VON A. BRUCKMANN IN MÜNCHEN.



No. 1.



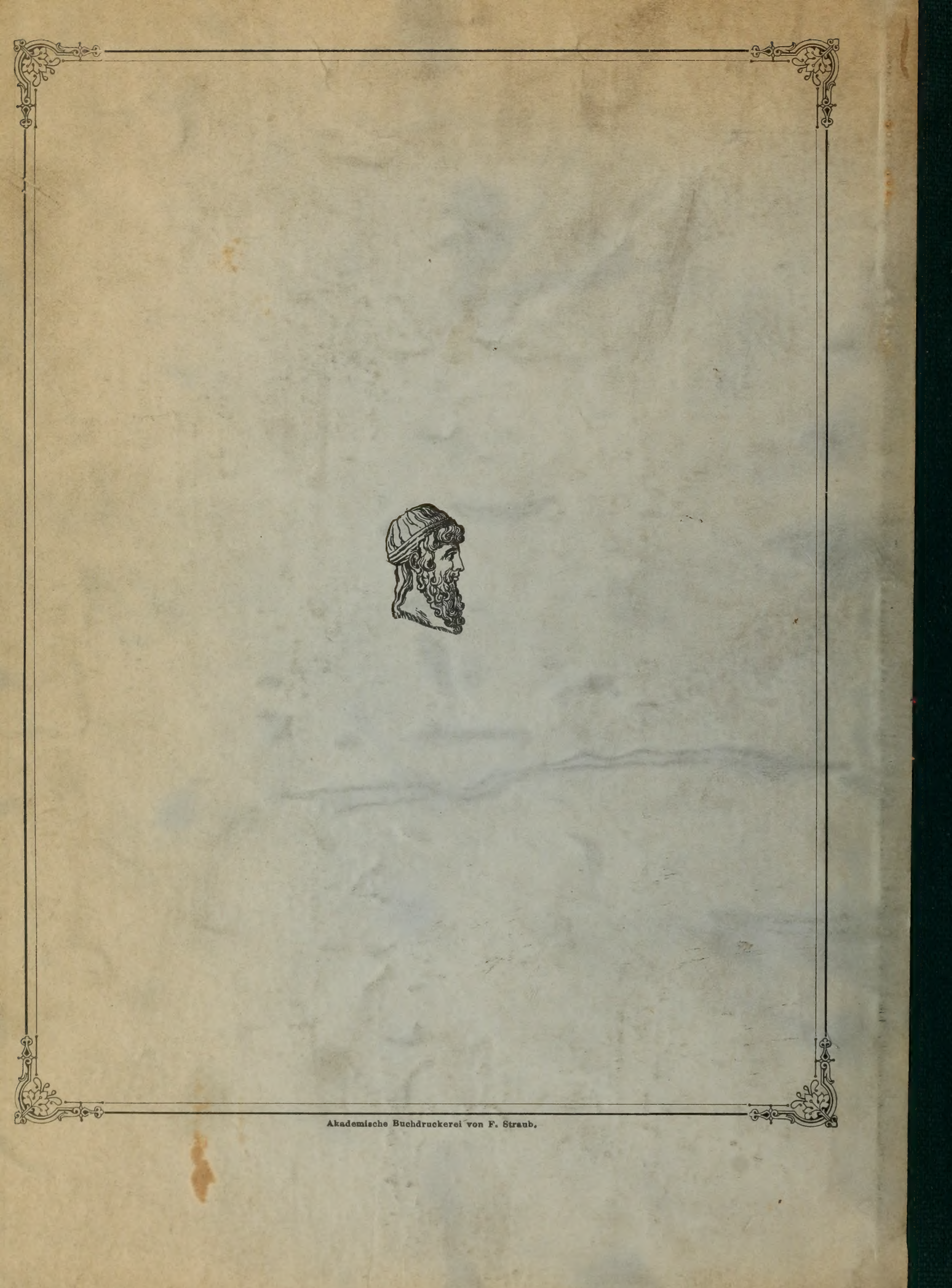
No. 2.



No. 3.

AUFNAHME UND ZEICHNUNG VON J. FÜHRER.

AUTOTYPIE VON A. BRUCKMANN IN MÜNCHEN.



Akademische Buchdruckerei von F. Straub.